·修订版·

二十世纪中国文学史论

王晓明／主编

ERSHISHIJI

ZHONGGUO WENXUE SHILUN

下卷

WANG XIAOMING ZHUBIAN

中国出版集团
東方出版中心

Zhongguo Chuban Jituan
Dongfang Chuban Zhongxin

·修订版·



主编 王晓明

编选者 王晓明 罗 岗 倪 伟
倪文尖 薛 毅

E R S H I S H I J I
ZHONGGUO WENXUE SHILUN

下
卷

WANG XIAOMING ZHUBIAN

中国出版集团
東方出版中心

Zhongguo Chuban ·Jituan
Dongfang Chuban Zhongxin

图书在版编目（CIP）数据

二十世纪中国文学史论.下卷/王晓明主编.—修订版.—上海:东方出版中心,2003.4

ISBN 7-80627-215-1

Ⅰ.二… Ⅱ.王… Ⅲ.文学史-研究-中国-20世纪 Ⅳ.I 209.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2003）第 007770 号

二十世纪中国文学史论·下卷

出版发行：东方出版中心
地　　址：上海市仙霞路 335 号
电　　话：62417400
邮政编码：200336
经　　销：新华书店上海发行所
印　　刷：昆山市亭林印刷有限责任公司
开　　本：787×960 毫米 1/16
字　　数：606 千
印　　张：33.25　**插页**：2
版　　次：2003 年 4 月第 2 版第 1 次印刷
ISBN 7-80627-215-1/I·91
定　　价：40.00 元

目　录

新感觉派和二三十年代好莱坞电影

李 今

曾经有论者断言:"1922 年而后的小说史,即《尤里西斯》问世后的小说史，在很大程度上是电影化的想象在小说家头脑里发展的历史，是小说家常常怀着既恨又爱的心情努力掌握二十世纪的'最生动的艺术'的历史"[①]。即使这个概括有些绝对，但随着电影在二十世纪成为最流行的艺术，它对现代小说的影响却是低估不了的。二十世纪的现代小说大师——卡夫卡、乔伊斯、吴尔芙、福克纳、海明威、帕索斯和法国新小说家们都在自己的创作中，为现代小说艺术如何能够既吸收进电影的技巧而又不牺牲它自己的独特力量的探索上，留下了各自的经验和教训。可以说，在今天若不了解电影艺术的种种技巧实验和追求，也很难理解二十世纪现代小说发展的种种技巧实验和追求。

二十世纪二十年代末三十年代初在上海文坛以其"簇新的小说的形式'而'盛极一时",造成'一时的风尚'的新感觉派对"各种新鲜的手法"的尝试，有研究者追根溯源到日本的新感觉派，把刘呐鸥翻译的日本短篇小说选《色情文化》称为"中国新感觉派文学的始祖"[②]，也有论者进一步顺藤摸瓜到日本新感觉派的源头——保尔·穆杭(Paul Morand),更有印象主义、未来主义、表现主义和立体主义混合物的多种说法。尽管以前也有人指出过新感觉派对电影技巧的借鉴，但一般都是点到为止，没有对这一现象展开详细的研究。事实上，电影对中国新感觉派的影响不仅仅限于个别的手段和技巧，而且涉及到题材内容以及现代小说的整体范式带有根本性变化的某些特征，显示了二十世纪现代小说艺术实验和发展的一种趋向。它不仅是这一流派的一个重要现象，甚至是在现代小说发展中带有标识性的一个重要的文体现象。

① 爱德华·茂莱《电影化的想象——作家和电影》(中国电影出版社 1989 年版),第 5 页。

②杨之华《穆时英论》，载南京《中央导报》第 1 卷,第 5 期,1940 年 8 月。

女体和叙述者作为“看”的承担者

在二十年代末三十年代初，新感觉派的全盛期也正是电影“在上海市民的娱乐生活中占了最高的位置”[1]时期。根据《上海研究资料续集》有关上海电影院的发展的记载：“1928—1932年间,电影院的生长,有非常可惊的速度。”[2]因此,这一时期被标识为‘膨胀期’。1931 年 3 月 16 日《文艺新闻》创刊号就曾以大幅标题报道：“都市化与近代化的上海人之电影热”，文章分析说，“上海在外国人的经营下，一切都倾近于都市化与近代化一般的社会人士,除跑狗、赌博、嫖妓等不正当游冶外,极少娱乐便利，于是促成了电影爱好之速度的发展。”这股电影热使上海电影院到三十年代中期已成为“每日百万人消纳之所”[3]！电影的魔力和电影在上海市民生活中的地位由此可见一斑。

根据程季华主编《中国电影发展史》的描述“中国的电影事业不是从自己摄制影片开始，而是从放映外国影片开始的。”[4]这首先因为电影放映事业相当一段时间操纵在外国人手中，从 1908 年西班牙商人雷玛斯(A. Ramos)在上海正式修建起第一座电影院虹口大戏院,到 1925 年英美烟草公司垄断中国电影市场，上海第一轮影院几乎全部操纵在外国商人手中，甚至直到 1932 年后,经过‘一二八’战火的毁灭,上海剩下的影院仍大多数是外国商人经营的,这些影院都拒绝放映中国影片,专门放映外国片。其次,中国电影制造业也无力竞争，与外国影片相抗衡。第一次世界大战结束以后,美国在电影工业的世界竞争中赢得了垄断的地位,它在制片业和放映业所投的资金超过世界各国投资的总和，几乎在所有国家里至少垄断了半数的上映节目，在世界第二大电影市场英国，美国影片所占的比例甚至达到百分之九十[5]。中国也不例外，美国片“几乎独占了当时和以后中国的全部银幕’[6]。由此不难想象美国电影文化对当时上海市民生活以及对二三十年代上海特殊的文化环境的形成会起到多么巨大的影响作用。

其时新兴的好莱坞，以大企业的方式加以开拓的金矿是“性感”和百万富翁的豪华景象，除极少数外（如卓别林的作品），

①②③ 上海通社编《上海研究资料续集》（上海书店 1984 年版)第 538、532 页。

④⑥ 程季华主编《中国电影发展史》（中国电影出版社 1980 年版）第 13、12 页。

⑤参考〔法〕乔治 · 萨杜尔《电影通史》第 3 卷（中国电影出版社 1982 年版）第 539 页。

“大部分影片的内容，多是大同小异，千篇一律的逃不出恋爱与情感作为故事的主题”，“极尽罗曼司、妖媚与美丽”之能事[1]。三十年代美国向中国大量倾销的正是这类典型的好莱坞传统片，在相当一个时期里“握着我国电影企业最高的权威”[2]，这与三十年代逐步发展起来的左翼电影形成尖锐的对立，就连《良友》画报这样的通俗杂志也注意到其间的差异，而刊载短文《电影的两面：麻醉的与暴露的》说，美国片把“一切麻醉的、享乐的表现方法，尽量地搬弄出来，铺张华丽，推陈出新，极声色之娱”；而中国片却“大都趋向于摄制描写人间流离颠沛，生活痛苦的影片”。[3]在中国电影发展史上，这个对立终因对茅盾《春蚕》改编成电影的评价问题，引发起著名的持续时间达两三年之久的“硬性电影”与“软性电影”之争，而“软性电影”论者的主要代表人物即新感觉派的中坚分子刘呐鸥、穆时英，以及和刘呐鸥共同主编《现代电影》，并在《无轨列车》上发表过《爱情的折扣》、《憧憬时代》等短篇小说的黄嘉谟。

在这次论争中双方都发表了比较系统的理论文章，涉及到文艺的本质、功能以及题材和形式等一系列的重要论题，这些无关本题略而不论，但从“软性电影”论者所持的观点来看，他们对美国“极声色之娱”的影片是持接受态度的。“硬性电影”论者认为“在半殖民地的中国，欧美帝国主义的影片以文化侵略者的姿态在市场上出现，起的是麻醉、欺骗、说教、诱惑的作用”，除“色情的浪费的表演之外，什么都没有”。[4]而以“美的照观态度”，主张“寻找纯粹的电影事件”[5]的“软性电影”论者恰恰相反，认为“电影是给眼睛吃的冰激淋，是给心灵坐的沙发椅”[6]。“现代观众已经都是较坦白的人，他们一切都讲实益，不喜欢接受伪善的说教。他们刚从人生的责任的重负里解放出来，想在影戏院里找寻他们片刻的享受。”[7]而美国片正可以叫一般的观众享受短时间的声色之娱。可见，争论双方虽然对美国影片的性质达成了共识：“声色之娱”，但对此所持的态度却根本不同。

好莱坞传统片的一个重要特点即把女人形象通过电影的特殊技巧，特写的分解、不断变换的视点、俯仰的角度及风格化的

①壮游《女性控制好莱坞——她们主宰着电影题材的选择》，载上海《晨报》，1935 年 3 月 4 日。

②何珞《电影防御站》，《时报·电影时报》，1932 年 7 月 26 日。

③《良友》画报，第 86 期，1934 年 3 月 15 日。

④唐纳《清算软性电影论》，载上海《晨报》，1934 年 6 月 27 日。

⑤刘呐鸥《论取材——我们需要纯粹电影作者》，《现代电影》第 1 卷第 4 期，1933 年 7 月。

⑥⑦嘉谟《硬性影片与软性影片》，载《现代电影》第 1 卷第 6 期，1933 年 12 月。

模式造成一个完美无缺的产品，使女体本身成为影片的内容和表现的对象，成为影片被看性的内涵和色情的奇观。好莱坞风格的魅力正是来自造成这种视觉快感的种种娴熟技巧和令人心满意足的控制。这也无怪“硬性电影”论者认为这类的电影不过是“拿女人当作上海人口中的‘模特儿’来吸引观众罢了。自然观众们简单说一句,也只是看‘模特’——女人——而不是看电影”。[①]《无轨列车》从第 4 期至第 6 期曾连载过《影戏[②]漫想》一篇长文，电影让作者最先想到和谈到的问题就是“电影和女性美”。文章说：“银幕是女性美的发现者，是女性美的解剖台。”甚至认为“全世界的女性是应该感谢影戏的恩惠的，因为影戏使她们以前埋没着的美——肉体美,精神美,静止美,运动美——在全世界的人们的面前伸展。”好莱坞电影对女体的发现，以及它对女体所造成的一种观赏及快感的价值和魔力使展示女体美至少在二十年代末三十年代初的上海成为一种文化时尚和潮流的重要的刺激条件之一。

①尘无：《电影与女人》，载《时报》1932 年 7 月 12 日。

②电影的别称。

新感觉派的成员在当时可以说都是影迷，是都市娱乐活动的积极参与者,穆时英曾写过一篇短文《我的生活》描述自己‘公式化了的大学生的生活’说“星期六便到上海来看朋友,那是男朋友,看了男朋友,便去找个女朋友偷偷地去看电影,吃饭,茶舞。’[③]徐霞村在一致戴望舒函中谈自己“晚上的时间多半是消磨在电影院,戏院,和胡同里面”。[④]施蛰存回忆他和刘呐鸥、戴望舒的一段生活时也曾谈到,他们每天晚饭后就‘到北四川路一带看电影,或跳舞。一般总是先看七点钟一场的电影,看过电影,再进舞场,玩到半夜才回家。’[⑤]刘呐鸥更热心于电影艺术的研究，施蛰存曾在《文艺风景 · 编辑室偶记》中介绍,刘呐鸥‘平常看电影的时候,每一个影片他必须看两次，第一次是注意着全片的故事及演员的表情,第二次却注意于每一个镜头的摄影艺术,这时候他是完全不留心银幕上故事的进行的。’[⑥]根据 1933 年 11 月 1 日《矛盾月刊》2 卷 3 期上发表的‘矛盾丛辑预告’,刘呐鸥曾准备写过一本《刘呐鸥电影文论集》,也许这本书未能面世,但至少可以证明,那时刘呐鸥对电影的技巧已有相当的心得。这从他发表的一系列有关电

③《现代出版界》第 9 期，1933 年 2 月 1 日。

④孔另境编《现代作家书简》(花城出版社 1982 年版)第 105 页。

⑤施蛰存《我们经营过三个书店》,见《沙上的脚迹》(辽宁教育出版社 1995 年版)第 12 页。

⑥《文艺风景》第 1 卷第 1 期,1934 年 6 月 1 日。

影艺术的文章来看，也可证明这一点。

中国的新感觉派作为好莱坞的影迷和“软性电影”的倡导者，既是从好莱坞电影文化所造成的时尚中脱颖而出的，又是这股潮流中的一朵浪花。“趋重”对女体的新感觉也是他们创作中的显著特征之一。尤其是穆时英的小说，他的《Craven“A”》、《黑牡丹》、《白金的女体塑像》、《墨绿衫的小姐》、《红色的女猎神》等基本上是以描写女体，或者说是女性形象的性魅力为题旨的。另外如《被当作消遣品的男子》、《某夫人》、《骆驼·尼采主义者与女人》、《五月》、《PIERROT》等则进一步把对女体的观赏和叙事相结合，女体成为并列主题，或是重要的描写对象之一。《Craven“A”》开篇即以差不多整整四页的篇幅描写女主人公 Craven“A”的肖像和体态，以对丰腴的，明媚而神秘的自然风光的恣意描摹暗示着女体的形貌，蕴藏着对女体流动而精细的感觉。著名的《白金的女体塑像》更赋予女体以美的力量，让“反映着金属的光”，“流线感的”白金的女体如闪光的太阳，使过着鳏夫的生活，生命已机械化了的医师获得了对生命的感觉和充满生命感的世俗生活。其他的新感觉派的成员，如“追随了穆时英而来”，“属于新感觉主义”的黑婴的创作竟被当时的批评家如同批评美国片一样，说成是“除了看到一副美丽的表皮外，至于内实，大概是很空虚的”[①] 刘呐鸥的《都市风景线》其中对女性的描摹也成为他“都市风景线”里的重要一景。如果进一步把穆时英在小说里对女性的描摹同他在一些影评文章中对好莱坞女明星魅力的阐述对比一下，可以更确凿地找到穆时英接受美国电影影响的证据。

穆时英曾写过一篇系列随感式文章《电影的散步》，从 1935 年 7 月 17 日至 28 日在上海《晨报》上连载了八次之多，其中就有两篇文章《性感与神秘主义》、《魅力解剖学》专门讨论好莱坞女明星的魅力问题。他写到：“好莱坞王国里那些银色的维纳斯们有一种共同的，愉快的东西，这就是在她们的身上被强调了的，特征化了的女性魅力。就是这魅力使他们成为全世界男子的憧憬，成为危险的存在。”[②] 他还分析说：“女星们的魅力都是属于性的”，“就是一种个性美和性感的化合物”[③]。穆时英对那

①郑康伯《帝国的女儿》，载《现代出版界》第 26、27、28期合刊。

②③ 穆时英《电影的散步·魅力解剖学》，载上海《晨报》，1935 年 7 月 19 日。

时期当红的女明星们熟悉得已达到如数家珍的程度。他把她们分成两类，第一类以嘉宝（Greta Garbo）、黛德丽(Marlene Dietrich)、朗白(Carole Lombard)、克劳福(Joan Crawford)为代表，其特点是"永远是冷静的，她不会向你说那些肉麻的话，她不会莫名其妙地向你笑，甚至于连看也不看你一眼。可是你却不能离开她。你可以从她的体态，从她的声音里边感觉得在她内部燃烧着的热情"；[1]另一类以梅惠丝（Mae West)、琴哈罗(Jean Harlow)、克莱拉宝(Clra Bow)、罗比范丽(Lupe Velez)为代表，"这一类的女子是开门见山的女子，一开头，就把一切都拿了出来，把全部女子的秘密，女子的热情都送给了你。她们是一只旅行箱，你高兴打开来就打开来，你可以拿到一切你所需要的东西。第一次你觉得非常满足，可是满足了以后，你就把她们忘了。"[2]穆时英把前者的特征概括为"隐秘地、禁欲地",后者"赤裸裸地、放纵地",并认为"她们是代表着最现代的女性的魅力的两种型的"。[3]穆时英笔下的某些女性也正是按照这两类模式塑造出来的。如《Craven"A"》的女主角余慧娴就属于后一种模式,被男人比作"一个短期旅行的佳地",这与"一只旅行箱"比喻的暗示毫无二致，其性格命运也雷同。《白金的女体塑像》中的女客属于前一类,她始终"淡漠地、不动声色";"没有感觉似地"在医师面前做了一个"没有羞惭,没有道德观念,也没有人类的欲望似的,无机的人体塑像",可却在医师的内心激起了"像整个宇宙崩溃下来似地压到身上"的震撼。

① ② 穆时英《电影的散步·性感与神秘主义》，载上海《晨报》,1935 年 7 月 17 日。

③穆时英《电影的散步·魅力解剖学》,载上海《晨报》,1935 年 7 月 19 日。

更有意思的是，穆时英不仅在小说里描述他的女主人公如何模仿电影女明星的表情和做派，文艺家们如何在沙龙里谈论嘉宝的沙嗓子，大众崇拜和弗洛依德主义，甚至他对自己小说女主人公肖像的描绘也模仿好莱坞的女明星。他曾把好莱坞女星们的特写抽象化，得出一个"神秘主义的维纳斯造像"：

> 5×3 型的脸。羽样的长睫毛下像半夜里在清澈的池塘里开放的睡莲似的半闭的大眼眸子是永远织着看朦胧的五月的梦的！而且永远望着辽远的地方在等待着什么似的。

空虚的、为了欲而消瘦的腮颊。嘴唇微微地张开着，一张松弛的，饥渴的嘴。[①]

我们再来对照一下穆时英对自己的小说女主人公肖像的描绘：

一朵墨绿色的罂粟花似地，羽样的长睫毛下柔弱得载不住自己的歌声里面的轻愁似地，透明的眼皮闭着，遮住了半只天鹅绒似的黑眼珠子……

——《墨绿衫的小姐》

她绘着嘉宝型的眉，有着天鹅绒那么温柔的黑眼珠子，和红腻的嘴唇，穿了白绸的衬衫，嫩黄的裙。

——《骆驼尼采主义者与女人》

画面上没有眉毛，没有嘴，没有耳朵，只有一对半闭的大眼睛，像半夜里在清澈的池塘里开放的睡莲似的……

——《五月》

仅举几例不难证明，穆时英是以好莱坞那些维纳斯们来设计他的女主人公形象的，甚至可以想象，也许年轻的穆时英的某种创作冲动和激情也同样来自这些“银色的维纳斯”——用文字来表达银幕上的维纳斯的女性魅力所带给他的“憧憬”和震撼。无独有偶，刘呐鸥也曾以电影女明星来概括最新型、最摩登的现代女性的特征。[②]从感觉上说，新感觉派的很多小说尽管缺乏电影情节的完整性，但很容易让人联想起一些电影片断，沈从文就曾说过穆时英的某些作品是“直从电影故事取材”[③]，特别像刘呐鸥的《赤道下》描写蛮荒部落的风光和土著人的习俗以及发生在其中的一对都市男女和未开化的兄妹之间，一段带有原始性的性爱故事，非常吻合好莱坞诸如《蛮荒双艳》、《蛮荒天堂》之类表现文明人与野蛮人之间的对立和沟通的路数以及展示奇风异俗的兴趣。

①穆时英《电影的散步·性感与神秘主义》，载上海《晨报》，1935年7月17日。

② 刘呐鸥《现代表情美造型》，载《妇人画报》第18期。在这篇文章里，刘呐鸥认为，在现代社会的生存竞争中，百分之九十的男子是不能满足征服欲的。累次的失败使他们的心理起了一种变化，他们既喜欢施虐同时也爱被虐。于是他们需要从来所没有的新型女子。这个新型可以拿电影明星嘉宝、克劳福为代表，“她们的行动及感情的内动方式是大胆，直接，无羁束，但是在未发现的当儿却自动地把它抑制着”。使男子享受到双重的满足，这样的女子“在男子的心目中便现出是最美，最摩登。”

③沈从文《论穆时英》，见《沈从文文集》第11卷（花城出版社、生活·读书·新知三联书店香港分店联合出版，1984）。

也许这样的假设过于大胆，但二三十年代的欧美电影的确深刻地改造了人们，包括作家在内的思想观念、审美情趣、观察事物的方式和接触外部世界的习惯等等方面。过去一向为我国传统服装所遮掩，也为传统的审美标准所不容的女性肉体的性感特征，随着对好莱坞女星们风格化的形体的接受和其观赏价值的发现,而成为‘现代女性’、‘近代都会的产物’的标志,也成为穆时英、刘呐鸥等新感觉派所捕捉到的“战栗和肉的沉醉”的美的象征，也即刘呐鸥所说的“内容的近代主义”。所以他们笔下的女性一反中国传统的女性形象而更西化，或者说好莱坞化。“弱不禁风’被健康和‘肌肉的弹力’;‘杨柳细腰’被‘胸前和腰边处处丰腻的曲线’;‘温柔含蓄’被大胆和挑衅;‘樱桃小口’被“若离若合的丰腻的嘴唇”所取代。

美国女权主义者劳拉·穆尔维曾结合弗洛依德和女权主义观点分析好莱坞传统电影是怎样结构影片形式，男性视觉快感如何在电影中占支配地位的。她认为，好莱坞传统片所构成的观看方式和看的快感的方式给予影片以特有的结构方式，使被展示的女人在两个层次上起作用：作为银幕故事中人物的色情对象和作为观众厅内的观众的色情对象，从而使一种主动与被动的异性分工控制了叙事的结构，即把女人置于被看的位置，男人做了看的承担者。[①]这种结构影片的形式也自觉不自觉地成为穆时英、刘呐鸥一些小说的潜层的叙事模式。从小说的表层故事看，穆时英、刘呐鸥笔下的那些具有欧风美雨特征的女性一改为男人所玩弄的地位而玩弄男性，为男性所抛弃的命运而抛弃男人,如穆时英《被当作消遣品的男子》中的蓉子,无聊时把男人当作“辛辣的刺激物”；高兴时把男人当作“朱古力糖似的含着”；厌烦时男人就成了被她“排泄出来的朱古力糖渣”。刘呐鸥《游戏》里的她，把爱和贞操给了自己的所爱，但论到婚姻时，却要和她的所爱‘愉快地相爱,愉快地分别’,去嫁给一个能为她买六汽缸“飞扑”的富商。《两个时间的不感症者》中的 H 和 T 都因未能领会女主角从来“未曾跟一个 gentlmen 一块儿过过三个钟头以上’的恋爱方式,不知珍惜时间,而被女主角嗔怪:‘你

① 劳拉·穆尔维《视觉快感与叙事性电影》，收入《电影与新方法》（中国广播电视出版社 1992 年版）第 203 页。

的时候，你不自己享用”，无可挽回地无情地遭到淘汰。但是由于这些女性都被组织在主动／看、被动／被看，女人作为被看，男人作为看的承担者的结构模式中，这就使得她们主动地选择和抛弃男人的行为实际上是为更深层的为了男人的目的——观看的主动控制者的视线和享受而展示的。在这类小说的结构中，一般都只有男女两个主人公，其他人物都属于群像式背景衬托，男人作为主动的聚焦者、叙述者，女主人公只有在聚焦者视线的注视之下和叙述者的感觉之中才得以凸现和清晰，无论她如何行动都无能摆脱这种观赏者的视线和被描述者的地位。所以，那些男主人公们尽管得不到这些女主人公们的爱，但他们再不像郁达夫的抒情主人公们那样自怜和感叹，女人的放荡和妖冶都不过是他们观赏中的美景和奇观，一切失落和怨仇被这种观赏而中断或淹没，分手也只不过是作为“看”的聚焦行为的结束。叙述者不再有着‘抒情’的功能，而是‘看’的承担者，起着描写“看”的对象的作用。通过对聚焦对象的描写和叙述，使女体成为叙述者本身和读者共同的欣赏对象。

电影摄影机镜头对女体的解剖式分解式的展示技术也给文学的描写方式带来了显著的变化。比如刘呐鸥的《游戏》通过男主人公的视线对女主人公形象的展示：

> 他直起身子玩看着她，这一对很容易受惊的明眸，这个理智的前额，和在它上面随风飘动的短发，这个瘦小而隆直的希腊式的鼻子，这一个圆形的嘴型和它上下若离若合的丰腻的嘴唇，这不是近代的产物是什么？

很明显，这样的描写也只有电影特写镜头和镜头的不断推移，才能如此冷冰冰机械地切割展览人的身体器官。

再比如穆时英对 Craven“A”眼睛细部的刻画：

> 她有两种眼珠子：抽着 Craven“A”的时候，那眼珠子是浅灰色的维也勒绒似的，从淡淡的烟雾里，眼光淡到望不见

人似地，不经意地，看着前面；照着手提袋上的镜子擦粉的时候，舞着的时候，笑着的时候，说话的时候，她有一对狡黠的耗子似的深黑眼珠子，从镜子边上，从舞伴的肩上，从酒杯上，灵活地瞧着人，想把每个男子的灵魂全偷了去似地。

在电影时代之前，人面对活人的描写恐怕是不可能如此没有距离感地描写眼珠子色彩的变化，也不可能如此不动声色地盯视和放大眼部细节而不受到对方对被看的察知和反应的逼视的。也很明显，穆时英的这段描写是出于对电影的特写和叠印技术的搬移或说是模拟。电影给人们留有的对无数影片和镜头的记忆，为文学带来的一个不容忽视的变化，即作者描写人物时，有时会自觉不自觉地不再面对活生生的人，而是对于银屏上的影象的记忆。穆时英和刘呐鸥的某些创作可以让我们感觉到这一点，阅读这些作品正像我们看一张照片而不是一副画，看一段生活的实拍录象而不是身临其境的感觉一样，缺乏的也许就是本杰明(Walter Benjamjn)所说的‘气息’。这种‘气息’的经验是建立在人与人的活生生的交流、对视、看与回看的反应能力之上和关于一个活生生的人的不期然而然的感知、回忆和联想之中，是人的影象和相片之类性质的东西所不能具备的，因为这些机械复制品只能“记录了我们的相貌，却没有把我们的凝视还给我们’[①]。当然，这并不是说穆时英、刘呐鸥等的作品完全是对机械复制品的再模仿，但电影艺术的确给他们的创作留下了鲜明的烙印。沈从文曾批评穆时英的作品“于人生隔一层”，仿佛是“假的”,是‘假艺术”,[②]尽管有些苛刻，但也许这样的指责正是因为穆时英笔下的一些人物缺乏一种活生生的“气息”，而缺乏一种‘真实感’所致。

①本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》（三联书店1989年版)第161页。

②沈从文《论穆时英》。

都市风景和小说形式的空间化

中国新感觉派的另一个突出特征是对都市景观的展示。刘呐鸥非常准确地把自己惟一的短篇小说集题名为“都市风景线”，穆时英则通过他的人物之口把自己的创作角色定性成都市

的“巡礼者”。这说明他们对都市的把握是自觉地从“外观”和“现象”入手的，这样的创作意图使他们的小说性质内在地更接近以画面、物象，或说是影象为“现实”的电影本质，而电影技巧又似乎是“特别适用于对一座大城市做全景式观察的了”[①]。关于这一点刘呐鸥更是心领神会，他在 1933 年 4 月发表于《现代电影》1 卷 2 期上的《Ecranesque》一文中说：“最能够性格的地描写着机械文明底社会的环境的，就是电影。”甚至有论者认为，“近几十年发展起来的沸沸扬扬的大城市生活新方式和新特点只有电影能够记录下来和做出灵敏的反应。”[②]事实上，早期电影也确实曾经把“大都市外貌”作为重要的主题，二三十年代的电影界曾出现了相当一批以反资本主义的浪漫精神表现城市生活的影片，以电影特有的纷杂手段表现城市生活的纷杂。电影这种内容特征和技术特性，当年已敏锐地引起不少小说家和批评家的关注。中国早期电影批评家尘无曾专门著文探讨“电影和都市”的关系，认为“电影是都市的艺术”，这不仅因为“都市的物质建筑”和“大量的直接消费者”，更因为“都市生活的复杂和都市情调的紧张，也恰恰适合电影的表现。”[③]楼适夷在他颇染新感觉派作风的《上海狂舞曲》[④]中，深有感触地写到：“都会风景恰如变化无绝的 Film”。前面已经提到的《影戏漫想》那篇长文，除了联想到“电影和女性美”之外，也联想到“电影和诗”。文章说：“影戏是有文学所不到的天地的。它有许多表现方法：有 close-up 有 fade out，fade in，有 double crauk（crank），有 higo（h）speed，有 flash……利用着他们这些技巧要使诗的世界有了形象不是很容易的吗？”刘呐鸥曾翻译过著名的电影理论家安海姆的著作《艺术电影论》，在上海《晨报·每日电影》上连载了三个月之多，其中主要涉及了电影的“立体在平面上的投影”、“映像与实体”、“影片底深度感觉底减少”、“空间时间的连续性底缺乏”、“非视觉的感觉世界底失灭”、“电影底制作——当作艺术手段的开麦拉与画面”、“空间深度减少之艺术的利用”等诸方面的重要问题，其中的一些电影艺术的特征用来概括新感觉派的小说也很恰当。刘呐鸥本人在《现代电影》上发表的《电影

①本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》（三联书店 1989 年版）第 137 页。

②〔匈〕伊芙特·皮洛《世俗神话——电影的野性思维》（中国电影出版社 1991 年版）第 78 页。

③尘无《电影和都市》，载《时报》，1932 年 6 月 12 日。

④载 1931 年 6 月 1 日至 8 月 1 日《文艺新闻》第 12－22 号，因作者生病，小说未能全部刊出。

节奏简论》、《开麦拉机构——位置角度机能论》、《影片艺术论》等都是有关电影艺术的特性和技巧、学术性很强的文章，这些译作和文章不仅表明刘呐鸥对电影艺术形式已揣摩日久，深得三昧，甚至也可以说是对自己和新感觉派借鉴电影技巧，进行小说实验的一系列技术操作的总结。

电影艺术对刘呐鸥最大的启示是“不绝地变换着的”观点和作为影片的生命的要素“织接（Montage）”。他的《开麦拉机构——位置角度机能论》、《影片艺术论》对此作了详细的介绍和分析。所谓‘观点’即开麦拉(摄影机)的位置;“是指当摄影的时候从一个方向对着摄影对象而停立的摄影机的一个位置而言”,[①]一个开麦拉的位置就代表着一种观点。电影艺术就是“不绝地变换着它的观点而用流动映像和音响来表明故事的一种艺术’[②]，刘呐鸥认为这种不绝地变换着”的观点是电影艺术“所有特质中最大的一个机能”,并将之称为‘是个革命,是一件非常重要的事’[③]。而所谓织接即现在所说的蒙太奇。刘呐鸥受到苏联导演普多夫金（Poudoukine）的影响，认为织接使相机拍好的软片上的“死的静画”“头尾连接而统归在一个有秩序的统一的节奏之中”;“由在不同的瞬间里,在种种的地方摄来的景况而构成并‘创造’出一种新的与现实的时间和空间毫没关系的影戏时间和空间，即‘被摄了的现实’”;“是诗人的语,文章的文体，导演者‘画面的’的言语”。织接可以使前面所说的“开麦拉’获得‘灵魂之主”,它们之间结合的瞬间‘能够使物变换其本质的内容，确保其新的价值，给影片以从前所没有的意义”。所以,这种新艺术赋予了人们一种‘视觉的教养”;“它使我们的眼睛有学问,提高我们的‘看’的技术,教我们以在一瞬间而理解幕面的象征的意义”。[④]的确，中国的新感觉派正是借鉴了电影艺术的特质,利用了电影给以他们和人们的‘视觉的教养”,以‘不绝地”变换着’的‘流动映像”,织接‘人生的断片”;“表明故事”而非叙述故事促成了小说文体的又一次“革命”，使一向以时间和连续性为叙述基础的小说形式空间化。

小说的“空间形式”概念最早是由美国学者约瑟夫·弗兰克

①②③ 刘呐鸥《开麦拉机构——位置角度机能论》，载《现代电影》1 卷 7 期，1934 年 6 月 15 日。

④有关“织接”的引文均见刘呐鸥《影片艺术论》,载《电影周报》,1932 年 7 月 1 日至 10 月 8 日第 2、3、6、7、8、9、10、15 期。

提出，并由诸多学者进一步充实、发展和完善的。由于这个概念能够为解释现代小说的叙事技巧和认识现代小说的意义提供合适的理论框架而倍受关注，甚至有论者认为，在“为理解伟大的艺术作品而创造出新的可能性”方面，“没有哪一个批评概念能够比它提供更多的东西。”[①]“空间形式”概念之所以如此重要，因为它打破了二十世纪初兴起的小说实验的文体技巧使评论者“惊慌失措”,引起批评危机的尴尬局面,完成了小说理论从建立在巴尔扎克、狄更斯基础之上的现实主义批评范型向现代主义批评范型的转移。罗杰·夏塔克曾经指出“:二十世纪强调的是与早期变化的艺术相对立的并置的艺术。”[②]‘空间形式’概念正符合二十世纪一个新近时期的文学艺术的特征，也是认识中国新感觉派所创造的一种“新奇的”小说类型的合适术语。

小说形式的空间化在本质上是与小说叙述的连续的趋势相抵触，甚至也是和字词排列在时间上的连续性相抵触的。如何获得小说的空间形式？它的技巧就是“破碎”，“破碎——它导致了所谓的‘空间形式’——已经引起了批评家们的绝大部分的注意”。[③]“破碎”首先是情节的破碎;“它的终极形式是生活的片断”[④],而其呈现又最适合被作为‘不绝地“变换着’的‘流动映象”来描述的。在这方面，电影以它的特长为小说形式的“革命”提供了可资模仿的榜样。刘呐鸥翻译的安海姆的《艺术电影论》里专门谈到电影“空间时间的连续性底缺乏”问题。文章分析说，“在现实里并没有时间或空间的飞跃。时间和空间有着连续性”，“电影上就不是这样。被摄在片上的时间的断片可以由任意之点切断。它可以马上接上完全在两样的时间内发生的一场景。空间的连续性也是同样可以被中断。’而且,在电影里‘全场所底同时发生的事象均可以简单地用构成的画面排成前后关系来表明，使人们由动作的内容知道它的同时性。最原始的方法是利用对白或插入字幕那样的说明文字”[⑤]。电影中表示时间和空间转换过程的诸多技巧，很明显地启发了新感觉派的创作。且不说刘呐鸥的《A Lady to keep You Company》,被施蛰存称为“小说型的短脚本”,还有叶灵凤的《流行性感冒》、禾金的《造型

①②③④ 秦林芳编译《现代小说中的空间形式》，北京大学出版社 1991 年版，第 101、70、130、165 页。

⑤安海姆著，刘呐鸥译《艺术电影论》，上海《晨报》，1935 年 5 月 15 ~16 日。

动力学》都把小说写成了分镜头脚本以远景、近景、特写、字幕等等画面形式的呈现来不断的打碎叙述情节的时间流程，以电影化的影象系列取代小说对故事情节的叙述。穆时英的《夜总会里的五个人》、《上海的狐步舞》等也几乎可以说是不标镜头的分镜头脚本。其每一段落都可视为一个镜头，或系列画面。《夜总会里的五个人》[①]全文共排列了四百九十一行，其中一至二行为一段的就有三百六十六行，占全文行数的百分之七十五，而其他段落又大部分是由占三行的段落组成。段落的密布和小型化直接说明了小说文本的片断性和零碎性，而事实上，即使是较长段落也往往是由密集的零散性的画面系列聚集而成的，比如经常被论者引用的《上海的狐步舞》中对舞会场面的表现：

> 蔚蓝的黄昏笼罩着全场，一只 saxophone 正伸长了脖子，张着大嘴，呜呜地冲着他们嚷。当中那片光滑的地板上，飘动的裙子，飘动的袍角，精致的鞋跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟。蓬松的头发和男子的脸。男子的衬衫的白领和女子的笑脸。伸着的胳膊，翡翠坠子拖到肩上。整齐的圆桌子队伍，椅子却是零乱的。

在这一小段中,除第一句是完整的描写性句子外,其他大都仅仅是由定语和主语、形容词和名词组成的,是缺少谓语和宾语的省略句。这种不连续句法本身就造成了描写的中断，而产生类似摄影机镜头的不断叠印显现，变换无穷的万花筒式的空间效果。这样，典型的空间形式小说不再由故事或人物的发展变化的内容组成,而由无数个画面、场景的碎片构成。穆时英在《白金的女体塑像 · 自序》中就是这样描述自己的创作“: 人间的欢乐,悲哀,烦恼,幻想,希望……全万花筒似地聚散起来,播摇起来。在笔下就漏出了,收在这本集子里边的,八篇没有统一的风格的作品。”

空间小说情节“破碎”的另一特征是以场景的呈现代替叙述，或说是阻碍叙述的向前的历时发展。这类的小说往往只是由几个大的场景构成，而弃绝了场景与场景之间的连贯性的叙

①根据现代书局《公墓》初版本。

述程序。尽管从场景到场景的跳跃变换上，读者可以猜测到情节的发展和人物的变化，但这种发展和变化游离于叙述过程之外，作者通过对典型的可以作为标识性场景的选择和呈现，使小说具备了电影“永远的现在式”的特征。当然，这并不意味着不再描写往事，而是把往事也化为场景，像电影的闪回镜头一样，倒退到彼时彼地，以获得现在时场景的直接性。这样的表现方法并不简单地等同于一般小说的倒叙，因为他不再用一大段首尾连贯的回叙来交代往事，而是不断地切出切入，造成场景或场面的间隔效果和非连续性。它的最明显的功效即打断一个故事的时间流，而使观众把注意力集中到一个相对静止的时间领域内各种关系的相互作用上。比如穆时英的《街景》，整个小说由系列的街景的场面组成，一类是发生在现在的街景，一类是作为现在的街景之一——一个老乞丐头脑中所浮现的他经历过的那些“街景”，作者把现在的街景和过去的街景模拟电影技巧交叉剪辑在一起从而造成情节的不断中止而片断性地反复强化了一个乡下人发财梦的破灭，有家归不了的悲剧。徐霞村的《MODERN GIRL》[①] 也通过叙述者对被誉为“现代姑娘”几次会面场景的回忆，以具有相同性质行为的并列和重复，创造出关于一个所谓‘现代姑娘’不过是‘会作新诗’‘法郎士的爱好者’,以此去获得男性的好感，骗取钱财的印象。这种由诸多场景交叉切割，省略叙述过程，有意地使情节支离破碎的小说是电影化的想象带给小说叙事方法的一个显著变化，也是新感觉派极其受影响的一大批创作的突出现象之一。它使前一阶段作为现代小说技巧革新标志的‘倒叙’手法,进一步复杂化,或者说遭到淘汰。

小说情节的破碎势必给小说的结构带来新的特点。戈特弗里德·本曾使用了一个橘子的比喻来说明取消了时间顺序的空间化小说的结构：“是像一个橘子一样来建构的。一个橘子由数目众多的瓣、水果的单个的断片、薄片诸如此类的东西组成，它们都相互紧挨着,具有同等的价值。”[②] 戴维·米切尔森进一步阐明说,这个“由许多相似的瓣组成的橘子”“并不四处发散,而是集中在惟一的主题（核）上”[③]。在这里，构成空间化小说情节

①载《新文艺》,1 卷 3 期。

②③秦林芳编译《现代小说中的空间形式》，北京大学出版社 1991 年版，第 142、144 页。

的“生活断片”即相当于橘子瓣，它们的结构方式也是夏塔克所提出的‘并置’原则，即不分主次、先后或因果的关系并列地置放在一起，文体的整体感依靠各种意象、暗示、象征和各个片断间的前后参照和空间编织而获得。所以“事件的安排显然也不受发展原则的支配。书中的各章是一些块块”，“它们惟一的接触点”[①]就是主题。这种结构模式在穆时英的《夜总会里的五个人》、《上海的狐步舞》中最为典型。《夜总会里的五个人》共分四部分，实际上展现了七个场景。在第一部分里作者并置了五个场景：近代商人胡均益在金业交易所眼看着标金的跌风把八十万家产吹得无影无踪；大学生郑萍眼睁睁看着自己的心上人跟着别人走了；曾经美丽得“顶抖的”黄黛西突然意识到自己的青春不再而痛苦不堪；学者季洁百思不解“你是什么？我是什么？什么是你？什么是我？的问题”；一等书记缪宗旦接到撤职书，感到“地球的末日到啦”的绝望。这五个场景相互间毫无联系，作者也有意用空一行的版式来强化这种间隔，但为了将它们组织成一体，作者在这一部分以醒目的标题：“五个从生活里跌下来的人”标志出这五个人不同命运的生活断片的共同性质，以“同类并置”的结构取得了相互的关联。同时作者又在每一场景前，借鉴电影表示同时性的最原始的方法，类似屏幕上的字幕一样，标出时间，为发生在不同地点不同人物，但同一时间的事件获得一个外在的接触点。值得注意的是，作者在前四个场景写的是确切的日期：“1932 年 4 月 6 日星期六下午”，而第五个场景标出的却是个不定日期：“19××年——星期六下午”。这个不定日期暗示了下面发生的事件的虚拟性，甚至也颠覆了前四个事件的真实性，但突出了星期六下午的特别指认，而使这五个场景具有了一种概括性，它意味着尽管前面所标出的具体时间也许是虚拟的，但‘星期六下午’是特别的，在星期六下午发生下面的种种事情是经常性的，这几个片断不过是信手拈来的几个现象而已，正像前面信手标出的日期一样。为了突出星期六的特殊性，作者不惜以一节的篇幅，通过报纸标题、各大建筑物、霓虹灯广告以及具有代表性画面的叠印造成星期六的气氛，以开

①秦林芳编译《现代小说中的空间形式》，北京大学出版社 1991 年版，第 144 页。

列节目单的方式加强星期六已经程式化的印象，甚至不忌讳直白而抽象的论说,概括出星期六的性质“: 星期六的晚上,是没有理性的日子。／星期六的晚上，是法官也想犯罪的日子。／星期六的晚上,是上帝进监狱的日子。”所以,在这不正常的一天发生任何事情都是正常的，甚至就像周而复始的星期六一样是反复不已，接连不断的。接着作者描写了这“五个从生活里跌下来的人”会聚在夜总会通宵达旦，狂饮疯舞，最终胡均益开枪自杀的场景和剩下来的四个人为胡均益送殡的场景。尽管后两个场景以空间的形式展现了情节的发展，但显然这不是作者的兴趣所在,在接近尾声之处,作者用了一个“爆了的气球”的意象,反反复复以细节、以感慨、以叙述者的突然插话,重复了七次之多,而成为一种象征，使整个小说的断片、情节、人物等都获得了聚焦的主题中心点 杯盘狼藉散了的舞会“像一只爆了的气球”;开枪自杀的胡均益是“一只爆了的气球”而面临绝望境地的失恋者郑萍、失业者缪宗旦、失去青春的黄黛西、失去人生信仰的季洁,他们的希望和幻想难道不也成了“爆了的气球”吗？这“爆了的气球”的意象正是这五个人所代表的都市的生活、都市的人生，甚至可以说是不断膨胀的都市的欲望的预言。黄黛西说：“我随便跑那去,青春总不会回来的。”郑萍说“: 我随便跑那去,妮娜总不会回来的。”胡均益说“: 我随便跑那去,八十万家产总不会回来的。”都市人无可奈何的命运，正深藏在这无可挽回,“No one can help！”的绝望和悲哀之中。通过不同人的生活片断的并置，以及意象、象征、短语的暗示和明喻，作者为都市生活创造了统一的印象和一幅末世的景观。

《上海的狐步舞》的结构更是纵横交错，既建立在“天堂与地狱”的异类并置的空间对立之上，又有着同类并置的对应关系。灯红酒绿的舞场、饭店、旅馆和建筑这些舞场、饭店、旅馆的工地形成对立；街头娼妓和花天酒地里的淫乱相呼应，发生在林肯路的直接谋杀和建筑工地的间接谋杀相关联，从这些生活片断的对比和对应中可很自然地过渡到小说的主题：“上海，造在地狱上的天堂。”但所谓“天堂”仅指物质环境而言，就人来说，

只有生活在地狱中和该下地狱的人们。

通过主题或一系列相互关联的广泛的意象网络而建立的空间结构形式的小说意味着“发展的缺乏”，因而“叙述中的‘于是’就萎缩成简单的‘和’”[①],使‘文本具备了一种反叙述的近乎固定的性质’[②],带有静止特征的‘个人肖像’和‘社会画面’就成为它经常性的主题。刘呐鸥、穆时英的作品正是以“都市风景”为主题的，所以尽管他们的小说也有情节、人物和情绪，但不管是人物还是情节或是情绪都不是他们的目的所在，这样，他们的情节缺乏过程和连续性，他们的人物缺乏性格和立体感，他们的情绪缺乏微妙和感染力，一切都仅仅是组成“都市风景”的一个片断、场景或现象。刘呐鸥的短篇小说集《都市风景线》甚至可以作为具有空间形式特征的长篇小说来读，每一个短篇都是这幅社会长卷的一个画面、片断和现象，共同构成了这部“都市风景线”。他们的部分小说不仅与注重情节和人物，以全知全能观点叙事的传统小说相距甚远，甚至同完成了中国小说叙事模式的转变，着眼于表现人物的情绪、感受、注重叙事观点的统一和人物心理为结构中心的五四小说也大有不同，在这里，作者的叙述大都为对每一画面、场景的描写所取代，叙述者的视点、情绪已不再成为文本的统一的来源，反而被中断和打碎；以历时性的情节或心理的发展变化为基础的时间流被不同时空的生活片断的空间编织所代替。所有这些特点足以表明米克·巴尔（Mieke Bal)在《叙述学 叙事理论导论》中的所说,以‘空间联系取代了时间顺序联系’,‘事件只依据空间或其他准则(比如联想)来结构的话，那么这一本文就不再适合本书导言中所提出的叙述界说”。[③]也就是说，空间形式的小说并不很适于套用一般小说叙述学的理论。

但是，“空间形式”小说如万花筒的片断和破碎的性质以及结构编织特点却与电影多样可变的观点、图象本性和蒙太奇处理镜头的联结、段落的转换的技巧存在着一种对应或同源关系。在刘呐鸥看来，“除了些形式上及技术上的差别之外，文学和影片在组织法上简直可称为兄弟。”[④]本来“空间形式”小说是建立

①② 秦林芳编译《现代小说中的空间形式》，北京大学出版社 1991 年版，第 143、156 页 。

③〔荷〕米克 • 巴尔《叙述学：叙事理论导论》，中国社会科学出版社 1995 年版，第 76 页。

④见刘呐鸥《影片艺术论》，载《电影周报》。

在对普鲁斯特、乔伊斯、福克纳等所创造的现代主义小说范型的分析之上而形成的一个新的批评概念。这些意识流大师尽管大量借鉴了电影技巧，但“他们所开发的经验领域大都是哪怕最灵巧的摄影师也无法进入的”[①]精神之巨大的空间。他们以文字的图象、暗喻、象征以及相互的关系，通过对照、并列、编织等类似电影蒙太奇的剪辑手法表现人的思维活动和心理活动，在这方面也许受到弗洛依德的启示：“将思想变为视象”[②]，使心理感知作为事物的摄影图象来描述，从而创造出既吸收进电影的技巧又不牺牲深入剖析人的精神意识，发挥无以伦比的语言力量的现代小说范型，把电影化的想象和技巧融会在本质上是文字的表现形式之中和文学地把握生活的方式之中。但刘呐鸥、穆时英等只浅尝辄止于从外部的视点捕捉某些五光十色的社会现象的断片，也许他们在某些零碎画面的描写上没有丧失文字的感觉力，但从整体上看，他们的小说缺乏语言文字特有的分析力，内涵力，和理性的力量，造成‘深度感觉底减少’。这样，他们的创作难以满足知识分子层对人类的精神和行为的深度探求；而他们对情节、人物的忽视也不能满足一般读者层娱乐消遣的要求，只能以“新奇”的形式引起一时的惊诧和轰动效应。但他们对文体形式的探求毕竟创造了小说文体的一种新的类型，为小说文体在现代的发展显示了一条新路而与西方现代小说实验的一个方面联系在一起。

① 爱德华 . 茂莱《电影化的想象》，中国电影出版社 1989 年版。

② 弗洛依德《精神分析引论》，商务印书馆 1984 年版，第 132 页。

中国新感觉派与电影的密切关系还突出地表现在以快速的节奏表现现代都市生活，严家炎先生对此早有论及，他精辟地指出。中国新感觉派小说“有异常快速的节奏，电影镜头般跳跃的结构，在读者面前展现出眼花缭乱的场面，以显示人物半疯狂的精神状态，所有这些，都具有现代主义的特点。”[③]中国新感觉派之异常重视节奏的问题是因为他们体会到“现代生活是时时刻刻在速度着”[④]，现代人的精神“是饥饿着速度、行动、战栗和冲动的”。[⑤]刘呐鸥认为，电影作为一门新兴的艺术，所以能够在现代艺术中占着“绝对地支配着”的位置，就因为“它克服了时间”，于是‘电影的造型’便代替了一切‘静的造型’，‘节奏是电

③ 严家炎《中国小说流派史》，人民文学出版社 1989 年版，第 144 页。

④ ⑤ 刘呐鸥《电影节奏论》，《现代电影》第 1 卷第 6 期，1933 年 12 月 1 日。

①②③ 刘呐鸥《电影节奏论》,《现代电影》第 1 卷第 6 期 1933 年 12 月 1 日。

影的生命”[①]，也是新感觉派为创造现代小说形式从电影艺术中输入的活力。

刘呐鸥非常认真地研究了电影的节奏问题，他曾在 1932 年 7 月 1 日至 10 月 8 日连载于《电影周报》的长文《影片艺术论》，专门介绍“绝对影片”的作者及其特色一节中，特别谈到电影是“视觉的节奏”问题，认为“把现代用视觉的手段组织成为有节奏的东西”是“绝对影片”的成功之一。他还在另一篇文章中分析说:“节奏是有三个要因的,一是影象 Image 的映写长度。二是场面的交叉和动作动机 motif 的交叉。三是被写物，演技、背景等的移动。”[②]这三个要因可以说都被中国新感觉派在纸面上横移了过去。刘呐鸥认为，就电影影象的长度来说，“大约在一定的胶片长度内如果镜头的数目少(时间长,音调弱)的时候,全体的氛围气是静的，而如果同长度内的镜头数多（Flash 等时间短,音调长)即影片的氛气便变成动的,活泼,劲力的”。[③]文学语言和电影画面具有一定的类比性,镜头、片段、场面、剪辑可相当于字、词、句、句法和语法,这样,语言文字在一定的篇幅内展示的形象越多，当然节奏也就越快。穆时英和刘呐鸥正是掌握了这种类比性，而聪明地将电影艺术技巧运用于自己的创作。短镜头组合、叠印、突切、化、交叉剪辑等都可以在穆时英、刘呐鸥小说文本的省略文体、不连续句法、物象纷呈中找出相对应的技巧。比如穆时英描写舞场外停放着许多汽车等候着接送舞客的场面，把一句话的内容分解成系列物象的排列——“奥斯汀孩车，爱山克水，福特，别克跑车，别克小九，八汽缸，六汽缸……”[④]这就像拍摄同样的场面，不用一个连续的长镜头的摇镜来表现，而切割成一个个短镜头快速剪辑在一起一样，具有快速的节奏感。就场面的交叉和动作动机的交叉来说，它涉及到小说本文的结构排列顺序问题。如果事件按一条线索的时间顺序来发展，甚至以倒叙追忆大段的往事，其节奏是平稳而缓慢的，但若打乱时间顺序，把不同时间地点的事件交叉剪辑在一起就会产生跳跃的快节奏。穆时英的《街景》、《PIERROT》、《空闲少佐》等都采用了这样的结构方法。被写物和背景的移动在穆

④ 穆时英《上海的狐步舞》,《公墓》第 204 页。

时英、刘呐鸥的作品中也比较多见，比如《上海的狐步舞》有一个片断，刘颜蓉珠从老夫刘有德手里要了钱后，拉着她法律上的儿子，实际上的情夫坐上车，接下来就突兀地描写到："上了白漆的街树的腿，电杆木的腿，一切静物的腿……revue（轻歌舞剧——笔者注）似地，把擦满了粉的大腿交叉地伸出来的姑娘们……白漆腿的行列。"各种腿的罗列不仅适合坐在轿车里看到窗外近处风景的下部的视野，也创造出背景移动的效果，并且以画面的空间形式暗示了时间上的接续：前段写这对乱伦母子坐上车，这段表现的是他们在车里看到的飞逝而过的风景。但这种联系完全游离于叙述过程之外，只能靠读者自己去领会。

通过以上分析可以看出，电影对新感觉派的影响是显而易见的，也多是表面化的，但又是非常恰当的。作为中国都市文学的开创者之一，他们把自己在都市中的角色定位在"巡礼者"，这就决定了他们创作的观光和游览性质。这既不同于茅盾以社会剖析者的身份取得对都市的俯视观点，也不同于后来的张爱玲、苏青、潘柳黛等作为都市的居住者，把都市作为生活的空间，有着身在其中的观点。他们不上不下漫游在路面上，视觉不得不为鳞次栉比的建筑群所切割的位置，只能使他们获得关于都市的断片的、有限的偏重视觉的印象式的经验，所以他们那些较多地模拟电影的小说是具有电影性质的物象或说是图象纷呈，而不像张爱玲的作品是综合着情感、理性的意象纷呈。这种区别就在于物象是平面的，物象即物象，本身并不具有意义，意义的产生依靠和其他物象的关联；而意象是有深度的，本身就蕴涵着意义和情感，所以新感觉派的创作性质正适合电影技巧的发挥和移植，而电影作为一种新的表述媒介也为生存于现代科技世界中的人所获取的新的经验感知能力和方式提供了新的手段。中国新感觉派正是通过借鉴电影艺术和其他现代文学艺术掌握了表述现代空间经验（局部片断）和时间经验（快节奏）的技巧，并非自觉地创造出空间小说的类型。但由于他们对现代性的认识多停留于视觉经验，就不可能在现代的形式及其根源和意识之间建立起深刻的联系，事实上，形式的空间化，不仅是一种技

巧的策略，更深层的意义是，它说明自文艺复兴以来，一直以决定论、进化论、社会的进步和发展等‘理性’方式组织起来的宇宙观已经破裂，是现代性本身在文化中产生的一种涣散力的主要征象之一。

（原载《中国现代文学研究丛刊》1997 年第 3 期）

老中国土地上的新兴神话

——海派小说都市主题研究

吴福辉

海派小说刚刚挣脱了乡土梦境，是具有别一种意义的都会文学。

所谓"海派"，其名称由来已久，大约有一个世纪以上的历史了，包括1934年那次有名的京海派论争，把这个概念大大推广开去，但从来没有真正说清楚过。仿佛它是个"不洁"之物，终以模模糊糊为好。实际上，中国自海禁一开，在上海便有海派文化发生。"海"，有多重的含义。海派京戏，海派绘画，海派服饰，海派文学，1993年9月2日《文学报》载，上海演出《上灵山》被认为是海派昆剧，一直是沸沸扬扬，褒贬不一的。几年前，我写过《为海派文学正名》和《大陆文学的京海冲突构造》两文，[①]试着给海派文学做一界定，把隶属于旧文学的鸳鸯蝴蝶派和三四十年代可归入新文学一翼的海派区别开来(二者自然也有割不断的联系)，认定并勾勒了海派小说的大致轮廓。我认为海派虽无明显的结社行为，却是一种广泛的、有丰富内涵的流派现象，它反映了现代文明在中国缓慢伸延的不平衡性，在由东南沿海局部的前工商社会，向大陆中西部的后农业社会，向西北残余的游牧社会逐步扩展的过程中，海派的畸型以及它遭遇到的误会，显示了中国人文历史的曲折与斑斓。

这里的海派小说家，大体可以分为三大块：二十年代末期以后，从五四先锋文学分离出来走向都市大众读者的张资平、叶灵凤诸人，还有曾今可、曾虚白、章克标、林微音等；三十年代崛起的现代派作家(包含新感觉派)刘呐鸥、穆时英、施蛰存、黑婴、杜衡、徐霞村、禾金等；四十年代的洋场小说家，把现代主义和《红楼梦》、《海上花列传》对接的张爱玲、徐訏、无名氏、东方蝃蝀，及其他形形色色的新市民小说作家予且、苏青、施济美、潘柳黛、丁谛、周楞伽、谭惟翰等。不论他们的文学个性有多么不同，取上海市民的眼光来打量上海这个当时的东方大都会，来写这个中国本土边缘上的"孤岛"传奇故事

① 分别载1989年8月5日《文艺报》与1989年《上海文学》第10期。当时我对四十年代海派作家的认识还较狭窄。

(广义上的‘孤岛’),该是他们共同的特征之一。

一

现代文学一个经久不衰的题旨，是令人梦徊萦想的乡土和兀立的喧嚣卑俗的都会。这不奇怪，在重农轻商的国度，田园诗自有几千年文学传统的强劲支撑，而城市的形象从来都是陌生、肤浅和驳杂难辨的。人们一提起乡土，各种各样沉积已久的文学意象会联翩而至；乡土是游子心中的一汪清水和一片家园，如沈从文美丽沅水、辰水之端的茶峒边城，萧红呼兰河畔的阳春三月，乡土是永恒的童年，是鲁迅记忆中少年闰土托出的“一轮金黄的圆月”；乡土还是风俗历史的“根”，是蹇先艾黔省的水葬，彭家煌的湘人活鬼，鲁彦的浙地冥婚；乡土，尤其是敞露的至大至广的母亲胸怀,台静农的小说集便题名《地之子》,标明了乡土的慈母性质。而都市是什么呢？人们能从文学作品里的都市面容，泛起何种特殊的美感呢？北京总不算是小城市吧（一千八百年以前它是世界最大城市，这之后伦敦才超过了它），但老舍远离北京写《想北平》，他在千里之外想的却是如果“面向着积水潭，背后是城墙，坐在石上看水中的小蝌蚪或苇叶上的嫩蜻蜓，我可以快乐的坐一天，心中完全安适，无所求也无可怕，像小儿安睡在摇篮里”。[①]他是把一种更深的乡土感情移植到北京身上，北京不过是一座扩大了的乡土的城呀！而直接描写乡村的作者,二十年代都居住在北京,正如鲁迅所说‘乡土文学’居然是乡村型都市里的‘侨寓文学’。[②]

①老舍《想北平》，载 1936 年 6 月 16 日《宇宙风》第 19 期，其时老舍在青岛。

②鲁迅《〈中国新文学大系〉小说二集序》。

看来，中国的都市情怀只能到东南沿海一带去寻找，而最集中典型的寄托地自然非上海莫属。但是在清末民初很长一段时间内,你通过《海上花列传》、《海上繁华梦》、《歇浦潮》、《九尾龟》所能了解到的上海,与《广陵潮》里的扬州,《青楼梦》里的苏州,《品花宝鉴》里的北京,并无多大的区别。凡城市皆商贾优妓狎客云集享乐之地，道德沉沦、藏污纳垢之所，无一例外。就连宋元明话本、拟话本里的‘市井’世界,甚至还有重信义的市民和高洁隐士出没藏身其间，现在统统倒退成市侩的天下。要到茅

盾的《子夜》、曹禺的《日出》出现，我们才能看到都市作为现代工商业的角逐场，作为革命新思想与运动策源地和新兴阶级跃上的宏大舞台，扮演出崭新的角色。从子夜到日出，仿佛是一个象征，中国现代都市已处于历史变幻的前哨。不过如果仔细揣摩这批都市作品，你会发现它们的共同点：第一，都市仅仅是人物事件的一个背景，它本身并没有取得独立的审美地位；第二，它旋即被送上中国近代史的被告席位，工业文明刚刚从农业社会接过改造都市的赛棒，似乎一夜之间新女已成旧妇；第三，从古典‘市井’到现代‘都会’，城市历来的‘恶’的文化性格，并无大的变化，它仍然是人世间一切罪孽的逋逃薮。

我作过一点统计，发现绝大部分的新文学作者都讨嫌上海，他们在各类作品中发布对于上海的恶感。限于篇幅，下面仅举几例。

在上海居住过的丰子恺 1923 年在一篇散文中说：“上海住家，邻人都是不相往来，而且敌视的”，“我觉得上海虽热闹，实在寂寞。”[①]

北方的高长虹，虽然后来并不回避在海派画报《良友》上发表东西，但 1926 年他说过：“我实在诚恳地厌恶上海的小商业的社会。它已经不是乡村了，但又没有走到城市，它只站在歧路上徘徊。乡村的美国都市的美，它都没有，所以只显现出它的丑来。”[②]

出生在上海的近邻浙江省的周作人 1926 年直截了当地称上海只有“买办流氓与妓女的文化，压根没有一点理性与风致”。[③]

梁遇春 1930 年写了《猫狗》一文，结尾语未免有些尖刻：“上海是一条狗，当你站在黄浦滩闭目一想，你也许会觉得横在面前是一条恶狗。狗可以代表现实的黑暗，在上海这现实的黑暗使你步步惊心，真仿佛一条疯狗跟在背后一样”。

几乎可以充当北京代言人的老舍，说他“不喜上海，当然不常去，去了也马上就走开”，[④]就毫不足怪了，似乎连理由都不屑陈述的。这是他在 1939 年说的话。

最后举《围城》的作者钱钟书，他在另一篇小说中曾大发连

①丰子恺《山水间的生活》，载 1923 年 6 月 1 日《春晖》第 13 期。

②高长虹《从上海到柏林》，载 1926 年 10 月 15 日《幻洲》第 1 卷第 2 期。

③周作人《上海气》，收入《谈龙集》。

④老舍《怀友》，载 1939 年 4 月《抗战文艺》第 4 卷第 1 期。

珠妙语道：“说上海或南京会产生艺术和文化，正像说头脑以外的手足或腰腹也会思想一样的可笑。”[1]

在这样一种“围剿”上海滩的大文化背景下，来看海派与上海‘对话’的独特性，便十分显然。可以说，在现代的中国，再没有任何一个流派会像海派那样能从现代物质文明的层面上，能从现代文化与传统文化交替接续的意义上，来表现都市了。

我不是一般地认为只有海派才领会到都市的现代美。我是说海派放弃了旧的评价标准，引进了新的（对中国应属于异端）都市文化价值观念。刘呐鸥小说主人公对到上海来寻找古朴“黄金国”的西方人声称“你所要求的那种诗，在这个时代是什么地方都找不到的。诗的内容已经变换了”。[2]

“诗的内容已经变换”，便是海派小说的都市宣言！请看变换后，城市的形象：

街——

（普益地产公司每年纯利达资本三分之一

100 000 两

东三省沦亡了吗

没有　　东三省的义军还在雪地和日寇作殊死战

同胞们快来加入月捐会［此行原用大号字体印出——笔者］

大陆报销路已达五万份

一九三三年宝塔克

自由吃排）

红的街，绿的街，蓝的街，紫的街……强烈的色调化装着的都市啊！年红（霓虹）灯跳跃着——五色的光潮，变化着的光潮，没有色的光潮——泛滥着光潮的天空，天空中有了酒，有了烟，有了高跟儿鞋，也有了钟……

请喝白马牌威士忌酒……吉士烟不伤吸者咽喉……

亚力山大鞋店，约翰生酒铺，拉萨罗烟商，德茜音乐铺，

① 钱钟书《猫》，收入《人兽·鬼》。

②刘呐鸥《热情之骨》，收入《都市风景线》。

朱古力糖果铺，国泰大戏院，汉密而登旅社……（删节号均为原文所有——引者）[①]

①穆时英《夜总会里的五个人》,收入《公墓》。

熟悉上海的人知道，这就是旧日法租界的霞飞路（今淮海路)市景。你仿佛坐上 1932 年最新型的轿车从这条长长的商业街掠过，摇光曳影，目迷五色，杂然纷呈。你会强烈感受到现代都市的速率。

使这种都市赖以存在的科技文明与生活在其中的人的文化冲突，也被海派先期领悟到了：

……不但这衣服是机械似的，就是我们住的家屋也变成机械了。直线和角度构成的一切的建筑和器具，装电线，通水管，暖气管，瓦斯管，屋上又要方棚，人们不是住在机械的中央吗？”[②]

②刘呐鸥《风景》，收入《都市风景线》。

这不是一般意义的批判。海派小说第一次使得都市不再简单地背负本民族百年受辱的重担，城市不仅仅是历史的鞭笞物，而且是独立地真正成为审美的对象，可供品味，同时进行一定的文化思索。有三位小说家，可以代表海派这种审美的、文化的注视都市的历程，那便是叶灵凤——穆时英——张爱玲。

叶灵凤标志着海派早期的都市诗情。叶本与张资平同为创造社成员，先后“下海”成为恋爱流行小说家的。叶灵凤在他的短篇《女娲氏之遗孽》、中篇《红的天使》的时期,写的多半是滥情的作品，其城市意识与两性意识都同张资平的粗陋相去不远。三十年代中期叶灵凤显出现代派的倾向,《流行性感冒》、《七颗心的人》,敲奏出纯现代都市的节拍之后,他又转过去‘想将一般的读者由通俗小说中引诱到新文艺园地里来”，[③]便有了《时代姑娘》、《未完成的忏悔录》等新市民小说的陆续问世。叶灵凤尽管芜杂,但一以贯之的是他的所谓‘新浪漫主义’精神,他对都市的理解有新旧交驰的印痕，即便是用最先锋的语调来叙述现时的青年男女的故事，内中仍包含一个骑士公主的古典结构。

③叶灵凤《时代姑娘 • 自题》,收入《时代姑娘》。

像《山茶花》、《长门怨》都是这类作品。《鸠绿媚》这个名字有没有点古今杂糅的韵味？他小说里的主人公往往一方是“都市的”“奢侈的”，但在灵魂的深处，却藏着中世纪那么无底的深情”；另一方则是“温静的”“朴素的”，“百合花那么一样婉约”，“始终带着中世纪圣处女那么苍白情调”，[1]所以当时便有人评论叶灵凤，说他是“用极骚杂的现代主义的形式来歌咏中世纪风的轻微的感伤”。[2]这种都市中的忧郁情结，实际上是对乡村性失落的一种补偿，叶灵凤便是如此过渡型的海派文人。

穆时英跳起“上海的狐步舞”，代表了海派中期的某种全新姿态。以他和刘呐鸥为主的“新感觉派”，将西方植根于都会文化的现代派文学神形兼备地移入东方的大都会，终于寻找到了现代的都市感觉。三十年代之初，上海脱去旧装，蜕变成一个现代化的城市。老的四马路文化娱乐街区已越过了它的鼎盛时代，走向衰落。外滩沿江的大厦群落最后完型，形成中国最大的金融、外贸经济区，并向内辐射出南京路霞飞路新式的商业百货娱乐街市，影院、舞厅、酒吧、饭店、夜总会、大型游艺场、跑马厅、跑狗场、沪西国际寻欢地带，柏油马路、霓虹灯，取代了昔日以茶楼戏园为主的消费方式（并未消灭它们）。这就是穆时英应运而生的基本条件。《南北极》时代的穆时英起初也从阶级的角度剖视这座城市的动荡不定，很快地，他便在单纯诅咒、反抗的语式上加进复杂的音响，一种刺激的、立体的，即声色光影极绚烂的，上层下层对比极鲜明的，高亢入云至极又跌入轻松低回的音响，由此来把握这个都市的新的脉搏。“新感觉派”力图加深对“都市人”的认识，表现在现代消费文化环境下生存的人的激情，生命紧张之后的弛缓、失落、倦怠。这样的城与人，组成了上海高悬于中国本土文化之上的都市风景线。高悬，使得它难以为继，使得它在深入认同都市的时候，停留在一瞬的印象上面（虽然这印象如此绚烂，虽然印象中饱含本质，是知性的现实），而且毕竟它只写出了一部分市民的都会。

到了张爱玲，海派逐渐由一部分的市民向全体市民——新老市民，大厦写字间的市民和石库门厢房亭子间的市民——扩

① 引自叶灵凤《忧郁解剖学》，载1934年2月1日《现代》4卷4期。

②江兼霞《一九三五年度中国文学的倾向，流派，与人物》，载1936年2月15日《文艺》创刊号。

展。都市生活不仅仅是舞厅酒吧夜生活的浮光掠影，它是每日每时发生在琐细平凡、有质有感的家庭这个都市细胞的内面，是日常人生，是浮世的悲欢。于是，一切即俗。这样，都市的肌体怎么能像“新感觉派”描绘的那样光滑凝炼呢？张爱玲告诉我们“生在这世上，没有一样感情不是千创百孔的”，城市也千创百孔，无法修复。[①]城市对于人们既是熟悉的，又是陌生的，主要是陌生的，因这里的一切都带有临时性，像一对戒严时刻在电车上相遇的男女，封锁期一过，电车当当地恢复行驶，他们在人丛中再也互相见不着谁。“整个的上海打了个盹”，生命“像圣经，从希伯来文译成希腊文，从希腊文译成拉丁文，从拉丁文译成英文，从英文译成国语”；“国语……又译成了上海话。那未免有点隔膜”。[②]王安忆在她的小说《香港的情与爱》中叙述的“香港是一个大邂逅，是一个奇迹性的大相遇”；“这是正在进行与发展的故事，前景还是一个悬念，模糊在我们视线的尽头”，正是重复并深化张爱玲的城市主题。而徐訏，则给它一个绝妙的象征，都市既非天堂，亦非地狱，而是“从赌窟到教堂的旅程”。[③]徐訏曾在北京大学、巴黎大学专修哲学获得博士学位，他与张爱玲的小说叙事不同程度都升华到现代都市哲理的层面。

我无意夸大海派表现都市达到多高的文学境界。都市可以由各色各样的人来编织各色各样的梦。谁能了解上海的真谛？谁能写出上海？茅盾自然是重要的一位，但我比较同意白先勇的说法：“我相信旧社会的上海确实罪恶重重，但像上海那样一个复杂的城市，各色人等，鱼龙混杂，必也有它多姿多彩的一面。茅盾并未能深入探讨，抓住上海的灵魂。”[④]这不单单是作家意识形态的问题。狄更斯的社会意识也极为强烈，都市的贫富差别，债务拘留所、孤儿院、下等酒馆、车站、马戏场，作为他永久的童年印象进入其作品，但他被称作伦敦城市诗的伟大咏者，他窥到了伦敦的灵魂，包括伦敦的黑暗和光荣，无一不在他的视野之内。中国迄今还没有谁能像狄更斯面对伦敦，乔依斯面对都柏林那样地面对上海。我们的文学感情既然只能在歌颂或暴露两者取其一，歌颂、暴露就都浅陋得可怕。海派不过是表现了上海

①张爱玲《留情》，收入《传奇》。

②张爱玲《封锁》，收入《传奇》。

③徐訏《风萧萧》，着重号为引者所加。

④白先勇《社会意识与小说艺术》，收入《第六只手指》。

之一隅，尽管这是今日我们绝对不应再漠视的一隅。

二

那么，海派小说塑造的城，究竟呈现出何种面貌呢？

海派说，现代的都市是动的，充满着动感。土地，当然安详沉静，而机械便躁动不安。二十世纪初的物质文明可以说是机械文明，所以海派的都市遍布 1932 年新型的别克跑车和奥斯汀、福特、雪铁龙；“‘上海特别快’突着肚子，达达达，用着狐步舞的拍，含着颗夜明珠，龙似地跑了过去。”在车辆的王国，都市风景好像都嵌进了车窗口，只见“上了白漆的街树的腿，电杆木的腿”，一直到姑娘们的“擦满了粉的大腿”。[①]加上霓虹灯闪烁，舞乐跳荡，街上人流如潮，回力球场废弃的赌票如雪片撒下，好一个摇晃的世界！章克标《南京路十月里的一天下午三点钟》不禁发问，何谓南京路？一言以蔽之：“动”。穆时英“称星期六晚上的世界是在爵士的轴子上回旋着的‘卡通’的地球，那么轻快，那么疯狂地”。“生活是机械地，用全速度向前冲刺着”。刘呐鸥《风景》的第一句是：“人们是坐在速度的上面的。”

①穆时英《上海的狐步舞》，收入《公墓》。

这便是都市流线型——快节奏造成的流动自如的线条，从汽车车身流向飘逸女装，流向简洁潇洒的现代建筑物。流线型文化既然是带有速度的文化，自然跟得上时尚，趋时也就浮躁，不过总透着新鲜。趋时，使都市日新月异，突兀，不真实，给人一种不确定感，像一篇现代神话。行人徜徉在都市会勾起幻觉，“那街上的喧嚣的杂音，都变做吹着绿林的微风的细语；轨道上的辘辘的车声，我以为是骆驼队的小铃响。最奇怪的，就是我忽然间看见一只老虎跳将出来。我猛吃了一惊，急忙张开眼睛定神看时，原来是伏在那劈面走来的一位姑娘的肩膀上的一只山猫的毛皮。”[②]所以，都市像人类一座临时的旅舍，一切都是短暂的、稍纵即逝的。杜衡《红与黑》写一对在“机会之邦”寻找生存地位的男女，房东太太发现他们的夫妻身份是假的，“名字也是象征借用这间房屋一样地临时的”。而两人的命运竟在一夜之间发生戏剧性变化：女人作舞娘失踪，男人于轮盘赌中侥幸取胜

②刘呐鸥《游戏》，收入《都市风景线》。

却遭车祸。整个都市就像一架红黑相间、快速转动的轮盘，一部分人胜了，一部分人惨败，不断地有新人加入这种生命“赌博”。这也是城市的魅力，激发人们为改变生存环境去搏战的强烈欲望，或者鼓动起人们的反叛意识。于是，城市升起了人的生命之光。

海派又说，现代的都市是消费的。茅盾曾表示，上海的特点便是“消费膨胀”，“消费和享乐是我们的都市文学的主要色调”。[①]在都市，的确是物欲丛生，充满了市场的喧嚣。海派小说针对奢靡并非没有“教诲”的内容，实际上越是通俗的作品往往越注意道德含义，比如贪恋娱乐享受会引发堕落，金钱能促使沉沦等等。刘呐鸥集外的小说《杀人未遂》便是写职业女性内在地受城市摩登化诱惑，以至起意杀人！物欲升腾的都市，或者是消费的厌足，或者是消费的不足，都造成物对人的压榨及人对物的惊喜。物质消费正负效应的同步体现，可能是海派的一大特点。像下面这种话，你简直分不清它是在炫耀还是在抱怨：

> 譬如我。我是在奢侈里生活着的，脱离了爵士乐，狐步舞，混合酒，秋季的流行色，八汽缸的跑车，埃及烟……我便成了没有灵魂的人。[②]

现世的享乐主义是市民阶层的信仰，也是生活目标。我注意到中国小说这样一种传统，便是城市题材作品基本不描写商业活动。“三言二拍”里的义商、奸商，都只有粗略的经济面影。清末大量的狎邪小说写的是商贾们在风月场上的沉醉状，虽然那大把大把的银钱都是在惊涛骇浪般市场上赚来的。经由生活情味十足的社会消费场面来表现都市，让消费的喧哗压倒工商金融的喧哗，海派小说同样是如此。

不同的，是对都会奢侈性的审美感情已经变得精细化了，复杂化了。现代工业文明极大地提高了人们的生活质量，首先在都会，文化消费在整个市民生活中所占比重的增强，极大地改变了昔日的城市生活方式和生活面貌。白领阶层下班之后先不归

①茅盾《都市文学》，载 1933 年 5 月 15 日《申报月刊》第 2 卷第 5 期。

② 穆时英《黑牡丹》，收入《公墓》。

家，而是直奔酒吧舞厅消遣与交际。独身男子尤其是独身女子的增多，一个男子与几个女人，一个女子与几个男人的往来被视为平常，情爱、性爱、性买卖的界线已经模糊。清贫守志是不是理想生活早就受到挑战。四十年代海派所写的普通上海市民，都是食、色、理、情、事，各色趣味俱全的。官能享受虽不能建造人们的天堂，但如没有一定的物质，也就无暇顾及精神。这正是予且《过彩贞》、《夏丹华》这类小说的主题 既然社会只用金钱来做有无力量的标志，那么，女人掌握了金钱，也便掌握了力量，“只要有钱，什么都能做”。予且后来将上面这两篇小说与其他五篇写市民女性的作品合成一集，名为《七女书》，他在一些与此有关的创作谈里，明确提出物质与灵魂的关系问题，说“受了生活重压的人，求生的急切当然是无庸讳言的事实。在求生急切的情境中，不抱着‘得过且过’的思想，即不能一日活。”[①]进而声称：“有时因为物质上的需要，我们无暇顾及我们的灵魂了。而灵魂却又忘不了我们。他轻轻地向我们说：‘就堕落一点吧！’”这堕落的另一面，他丝毫没有忽略，说“魔鬼虽然能引导我们去看那满眼的繁华，但不能保证我们在繁华的当中能享受着快乐。所以在堕落一点点的当儿，是会感得到痛苦的。这种痛苦每使我们感到是无边无际。”[②]都市人便辗转于现代消费所带来的情感生活的两极夹缝中。由于批判据说与奢靡共生的消极颓废没落伤感，是我们历来的“拿手好戏”，所以，当我们看到海派小说无顾忌地显示出物质消费的热情时，是不免感到吃惊的，好像看到它放出了一个“怪物”——人的物欲和情欲。周楞伽的《愁春》，通过女主人公反复地动摇于新的书本生活与纵情声色的都市诱惑之间，宣示“都会的人生是奢侈的，而趣味也就包藏在这奢侈中间”，此中的内涵，正是海派小说令人深长思之的地方。

海派还说，现代的都市是用人工来装扮的。

张爱玲是彻头彻尾的都市人。她喜爱市声，包括有轨电车的叮当行驶声，高层公寓能格外清晰听到的飞扬号角声。有人忆及张爱玲，“春天的早晨她走过大西路，看见马路旁边的柳树与梧桐，非常喜欢，说：‘这些树种在铺子面前，种在义大利饭店

①予且《我之恋爱观》，载1943年12月10日《天地》第3期。

②予且：《我怎样写〈七女书〉》，载1945年6月《风雨谈》第19期。

门口，都是人工的东西，看着它发芽抽叶特别感到亲切。’”[①]如果连树木都转化为自然性的人工，或称人工自然，那么，城市里就没有什么地方不充满艺术的意味了（因为“艺术”是一种人工）。特别是都会之夜，仿佛掩去了一切粗糙卑俗，单露出奇幻的人为景色。曾今可有《法公园之夜》，章衣萍有《夜遇》，章克标有《一夜》,曾虚白有《电影场之夜》、《舞场之夜》、《跑狗场之夜》的系列文字，突出的是都市夜生活的光彩流动。“在晚上十点钟以后，整个的霞飞路，渐渐的神秘化了”。[②]“北四川路像一条金色的鳞的蛇；南京路辉煌地支持它那透明的建筑物；从四马路的小弄堂到大世界的阴影下，拥挤着如渔人的筐里的鱼一样的腥的女人的肉体，外滩的银行建筑已经在休息它们的金融的构思了……[③]上海的夜已经颇具人性，成为都市生命搏动的象征体。难得的是它们的鉴赏者海派作家们，透过人工精巧构筑的市景，充分传达出现代技术的魔力来。

人工美，一般缺乏“崇高”的质素，偏于奇巧。它破坏了乡村诗意，瓦解了古典的浪漫情致。像电影摄制场一旦撤去灯光，转换角度，就会暴露出木搭纸画布景的真相一样，这是人工“虚假”的一面。海派有批判城市直线型的僵硬而宣扬返归自然的内容。正是刘呐鸥、穆时英这两个“现代之子”,在《黑牡丹》、《风景》这些作品中，述说着城市的人向乡村的迁徙。另一方面，美还有客观的边线，鲁迅说，可以“画蛇，画鳄鱼，画龟，画果子壳，画字纸篓，画垃圾堆，但没有谁画毛毛虫，画癞头疮，画鼻涕，画大便”。[④]人为地污染都市的烟尘和噪音，毕竟不美（现代派以抽水马桶和非乐音为画意、乐意，据说是取其“排泄”等哲理含义，尚待艺术界进一步讨论），海派并未避讳，只是采取了新的态度而已。刘呐鸥就代表了现代都市美学的这种先锋理论：

> 电车太噪闹了，本来是苍青色的天空，被工厂的炭烟布得黑蒙蒙了，云雀的声音也听不见了。缪赛们，拿着断弦的琴，不知道飞到那儿去了。那么现代生活里没有美的吗？那里，有的，不过形式换了罢，我们没有 Romance，没有古城

① 胡览乘《张爱玲与左派》，载 1945 年 6 月《天地》第 21 期。

②梁铁群《霞飞路巡礼》，载 1934 年 4 月 1 日《新上海》第 1 卷第 7 期。

③徐苏灵《黑眼睛》,载 1933 年 11 月 1 日《新上海》第 1 卷第 2 期。

④鲁迅《且介亭杂文末编 半夏小集》。

里吹着号角的声音，可是我们却有 thrill, carnal intoxication, 这就是我说的近代主义……[1]

① 引自 1926 年 11 月 10 日刘呐鸥致戴望舒信，收入孔另境编《现代作家书简》。Romance，浪漫曲。thrill, carnal intoxication，刘呐鸥在后文译成“战栗和肉的沉醉”。

以上，我们看到一种对于现代都市的复杂审美感情。无论是都市的动律、消费狂热与人工的置景，海派都不是单向度地对待的。爱恋和诅咒，交织纠葛在一起，与现代都市本身的二重性质正相吻合。你可以评价海派对待都市，诅咒得如何，爱恋得如何，却不应简单地批评它对现代物质文明的某种肯定的情绪。任何一种文明的发展阶段都包含人类文明可资传递接续的部分，都具有二重性，所以，二重的审美评价或许是更带有历史感的评价。

进一步，我们可以看到海派表现城与人的关系，表现现代都市文化下面人的真实处境，仍然是持这种二重态度的。

海派的都市既是现代人沉溺于声色犬马的名利场，又是人类文明的生息地。人性的真正特性，只能在开放的态势中，而不是在收敛中体现。都市提供了尽情发挥生命热忱的机会和气氛，人生愉悦，个性自由，主动的创造力，容纳、总汇各种文化思想的开明风度，宽容性，以及毫无顾忌的解放感和叛逆精神，还是不时闪现在海派小说的字里行间。

最意味深长的，是乡村社会的人一旦进入上海这样的大都会，横跨过几个世纪的文明鸿沟之后(上海出现自来水、电灯、电话都是清末光绪年间的事，离今有一百多年），怎样与都市冲突，怎样认同的问题，并且这之间人性将如何变异，更是海派小说经久讨论的主题。

普通的市民作品，停留在浮滑的人性与浑朴未凿的纯真人性的抉择上面。“变”，是动荡都市日日时时扑面撞来的印象。汪丽玲的《变》是善良厚道、一无所长者在都市的陷落；周楞伽的《变》是农妇阿金（鲁迅杂文写过的上海弄堂女人也叫阿金）由老实女佣转化为八面见光的姨太太的“成长史”；而丁谛的《变》将两个十年后相遇的大学生做对比，小城的穷酸教师发现昔日低材的同学当了上海银行经理，办事、讲演、喝酒，几乎没一样能

力不在自己之上，甚至连胖瘦都倒置了。都市锻造了人的才干，而小城“永远是悠闲、寒怆、庸碌的……没有竞争的，容许一个人躲藏的世界”。如果说前两篇的《变》还守着传统的惩恶扬善的老例，到了丁谛的这篇同题小说，味道发生了根本性变化，城市用自己的面貌塑造出新的人格：矫情、务奢、重物质和敏脱、开放、求新，懂得“处世艺术”“由疲乏而产生的放任”，拥有“奇异的智慧”（张爱玲语，见《到底是上海人》），这些统统集于都市人一身。丁谛另外的《免费旅行》、《彩排》、《身价》等，虽不如《变》直截了当，但都不得不承认浮滑优胜于痴笨，是都市严酷的生存法则。

受到西方现代主义濡染的海派小说，在更高的层面上反映人在都市的失落、焦虑、变态。穆时英提出人遭现代都市“压扁”的命题。人成了“jazz，机械，速度，都市文化，美国味，时代美……的产物的集合体”，惟独没了自己，只是都市文化“排泄”的渣滓。[①]曾虚白《偶像的神秘》提供这样的现实：同样是一个女人，当她在大世界的街角傻站、转悠，便只能招来些揩惯油的臭男人，一旦换了副行头，住进饭店，使男人看得见却摸不着，她即能受社会之宠，一日而身价百倍。这就是都市压抑下扭曲的人的价值。人成了衣帽服饰，人成了金钱数字，人成了“方程式”（刘呐鸥有篇小说标题就是《方程式》），人成了非人。

受尽压抑的都市人，会突然感到繁华的马路如同沙漠：

> 我觉这个都市的一切都死掉了。塞满街路上的汽车，轨道上的电车，从我的身边，摩着肩，走过前面去的人们，广告的招牌，玻璃，乱七八糟的店头装饰，都从我的眼界消灭了。我的眼前有的只是一片大沙漠，像太古一样地沉默。[②]

是狂欢后的冷丁的寥落，是繁闹中的深深寂寞。甚至想在人海里“忘记了我自己，忘记了我的爱人与仇敌”，“只要不看见讨厌的人们，只要不看见这讨厌的里面的大世界与外面的大世界。我愿寂寞，在这热闹的场所中”。[③]这都市沙漠感，还有各种

①穆时英《被当作消遣品的男子》。

②刘呐鸥《游戏》。

③章衣萍《夜遇》，载1933年10月15日《新上海》第1卷第2期。

变体，如都市忧郁症，都市嫌恶症，许多海派小说的题目就标示出这点，如《被当作消遣品的男子》（穆时英）、《两个时间的不感症者》（刘呐鸥）、《忧郁解剖学》（叶灵风）、《咖啡座的忧郁》、《女性嫌恶症患者》（均为黑婴）、《副型爱郁症》（禾金）、《多少恨》、《怨女》（均为张爱玲）、《精神病患者的悲歌》（徐訏）、《日耳曼的忧郁》（无名氏）、《春愁》（东方蝃蝀）等。都市病了，都市人病了，满眼望去，只觉得凄惶、苍凉。苍凉感，是张爱玲小说挥之不去的艺术氛围，你注意她小说的结束，都是那么不尴不尬。《金锁记》末尾："三十年前的月亮早已沉下去，三十年前的人也死了，然而三十年前的故事还没完——完不了。"《倾城之恋》的结句："胡琴咿咿哑哑拉着，在万盏灯的夜晚，拉过来又拉过去，说不尽的苍凉的故事——不问也罢！"人的心灵仿佛提前老化，本来是天真无邪的纯洁心灵，现在被都市烂熟的水果气息，酒精的晕眩力量所支配，与年龄不相称地悲凉起来。衰老感是生命过度紧张后的倦怠，是苍凉感的必然结局。

于是就转化出都市的报复主题。运用粗暴的浪人似的语气对都市层层重压进行反拨，是穆时英惯写的题材，他就是从《南北极》、《黑旋风》描写城市梁山好汉的敢做敢为起家的。禾金《蝶蝶样》的主人公金森琪具备叛逆的都市之子全部的复杂心态："一方面是对生活，对一切凶横和不合理的可怕的仇恨！这使他咬紧了牙齿硬生生地去否定一切"；另一方面呢，正像一个顶恶毒的敌人那么地，他底先天的'出身'，他底教育，他底梦……他依然不能忘记那些'该死的，讨厌的有闲者的玩意儿'"。这里的报复者显然不是一种阶级复仇的形象，而是都市病态的承受人。他承受了，他就变态；他承受不住，便设法逃离。逃离寂寞，逃离仇恨，四处飘泊去寻找安身立命的地方。这地方可能是静谧的市郊乡间（如穆时英的《黑牡丹》），可能是一位温柔不幸的女性（如穆时英的《夜》）。同是天涯沦落人，相逢何必曾相识。这是都市的飘泊主题和寻找主题。因为这种主题在中国诗文里有深厚的文化积累，到了海派手中稍加改装，便能容纳现代人的'乐极生悲'"，往往特别地舒展，有魅力。海派都市小

就这样在表现人类文明的多重性质、两难境地、人在城市的共同精神困窘之时，暗暗散发出中国的风韵与情味来。

三

中国特色的都市是旧的拖住新的。

不要因海派小说以极尽描写洋场为能事（当时的上海市政府曾有所谓“大上海”的计划，三十年代想在江湾一带建设现代化的华界，包括行政区、商业区、工业区、住宅区，终于流产。上海依然只等于洋场），或有几个人喜在中文里面夹杂英文法文，就把它看成是充满洋味的西崽文学。应当说，海派确实大规模地急进地破坏了传统，客观上与中国士大夫文化背道而驰，针对它的虚伪性，像大大嘲弄一番似地释放压制已久的生活欲望。但如果深一步去探究海派的全部创作，窥视海派一心营造的都市形象，你准会发现归根结蒂谁也离不开大陆的本土，摩天大楼耸立得再奇再高，仍被笼罩在乡土文化、家族文化的大投影之下。

穆时英是比较典型的。穆时英本人正如他的小说，都不愧是现代都市包装的‘产品”光华大学毕业;“是个摩登 boy 型,衣服穿得很时髦，懂得享受，烟卷，糖果，香水，举凡近代都市中的各种知识,他都具备”,[①] 操一口日本作家崛口大学式的俏皮话，出没舞厅并最终与舞娘结婚。就是这个穆时英，却仍旧是个都市的飘零者，从来没有脱开过怀乡、怀旧的情结。他用写过《上海的狐步舞》、《白金的女体塑像》的那支笔还写了《公墓》、《父亲》、《旧宅》,和集外的《竹林的惆怅》,都是十足的感伤之作,活像是从一座衰颓的古老深宅传出来的气息。它们哀叹人事的变迁及互相隔膜，有的直如“在别一世界似的”，有的却一丝一毫没有变化，不管时间流逝多长，早经凝结成活的化石。其他的海派作家更不必提了，叶灵凤素有中世纪风；杜衡的一个短篇集便名为《怀乡集》；施蛰存的都市始终有一个松江、苏州的乡镇作为总体的陪衬,《春阳》、《雾》,说尽旧式女子在上海的境遇 施济美的《凤仪园》恰恰相反，写都市大学生闯入苏州孀妇的心灵之园。

①卜少夫《穆时英之死》，收入《无梯楼杂笔》，新闻天地社 1947 年 4月版。

读这些作品，你恍然置身于都市中的乡村，或者拉开更大的距离觉得置身在一个庞大乡村的边缘城市，坐在咖啡馆车厢座里，生思古之幽情。

最擅长表现旧的家族世家在大都会的遭际和命运的，是张爱玲。我认为已达到了化境。《倾城之恋》脍炙人口，是一个腐旧家族寄人篱下的美女白流苏的故事。 1944 年当《倾城之恋》排成话剧在沦陷的上海公演，张自己写过几句话，正是对中国式都市的绝妙注解：

> 流苏与流苏的家，那样的古中国的碎片，现社会里还是到处有的。就像现在，常常没有自来水，要到水缸里去舀水，凸出小黄龙的深黄水缸里静静映出自己的脸，使你想起多少年来井边打水的女人，打水兼照镜子的情调。我希望《倾城之恋》的观众不拿它当个远远的传奇，它是你贴身的人与事。[①]

①张爱玲《罗兰观感》，载 1944 年 12 月 8～9 日《立报》。

张爱玲的整个创作可以说是由旧的家族世界失落后，转向上海普通市民世俗、琐细而真实的世界去寻觅精神家园。她自己就是贵族后裔，离婚独立的母亲和沪港两地的教育，养成她对现代文明生活的习惯，一生慵懒无为的父亲则是她与式微大家庭最后维系的纽带。《金锁记》、《花雕》、《创世纪》、《小艾》里的家庭就像一个个附着在现代都会肌体上看去似无碍，剖去又会引起炎症的多年肉瘤，是她童年回忆的复苏。张爱玲的深刻，是她揭示了这样的现实：上海人的消费方式虽已大部都市化了（下舞场进影院习以为常，新娘和小姑逛店选婚服自自然然等等),人际交往也变得颇为开通(男女‘ 轧朋友 ’等等),但这个都市的感情方式仍残存着多少古老的痕迹——为小小利益嫉恨，携私报复；只讲亲疏，不讲道理；男女间的恩恩怨怨，无穷无尽；荒唐的长辈毫无惭愧地“ 吃牢 ”下辈。新旧交错，旧的强大的力量直达上海的每一个角落。在这一点上，刘呐鸥、穆时英便显出浅薄，他们两人的都市充其量不过是单身男子的社交社会，较少

深入到市民家庭的内部。张爱玲懂得上海首先是传统中国的一分子，然后才是添加的现代质。她称：“上海人是传统的中国人加上近代高压生活的磨练”[②]，是透底的说法。她的都市贴近了上海的真实面目。

②张爱玲《到底是上海人》，收入《流言》。

承续张爱玲的，是东方蝃蝀。我们对这位四十年代后期出现的作家所知不多，仅有短篇集《绅士淑女图》一部。他与叶灵凤、张爱玲一样能作画，发表作品时自己能配插图。《绅士淑女图》每一篇都达到了一定的水准，皆围绕洋场上的新旧冲突展开，透出对旧的逝去的充分审美注目。《春愁》写满族贝家子弟与洋派家庭长大的新式女子的反差，一个苦苦地弯曲求爱，一个轻松地玩忽感情。《骡车上的少年》写旧家出身的青年，这边是老父支撑一个不用儿子养家的门面，那边是女友的家庭允许女儿照样应酬有妻室的经理。王孙末路，仅余下冰清玉洁的凄凉道德操守。东方蝃蝀的《牡丹花与蒲公英》正是张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》的姊妹篇“一个男子在一生中至少碰到两个女子,一枝牡丹花与一簇蒲公英”(张爱玲是两朵玫瑰花,一朵红的,一朵白的）。牡丹花是富丽的现代女子，可恋而不可婚；蒲公英是平平凡凡务实型老派女子，可婚而不可恋。于是都市男子的流行模式是将前者当作情人，与后者结婚生子，两样都要，新旧共存。这也是二十世纪真实的上海景观：阔绰洋房里满堂的红木家具；西服与马褂轮番上身；苏青《结婚十年》写的坐着花轿上青年会礼堂(上海基督教的著名活动场所)行“新旧合璧的婚礼”。

都市的新旧交杂是错乱多姿的。守旧的会遭遇困窘，像予且《信》中的女子得到未婚夫互相通信的要求后，反陷入进退两难处境。而刚刚跨入城市文明的，如再退回到原来的乡村位置，必酿成汪丽玲《婚事》女主人公的悲剧。这些看来皆是都市进化的正常态，并不为怪，稀奇的倒是海派偏能提供上海守旧女性克胜现代都市文化的“神话”。张爱玲的《倾城之恋》算是一篇,予且的《案壁之间》也是一篇,新婚妻子用焚香读唐诗这一套,居然调教了上床前有看西洋裸体画嗜好的夫君，上演了一出微型喜剧。还有主张用暂时屈服于旧秩序的策略，来最终施行新法则

的,如章克标《一个人的结婚》,林微音的《西泠的黄昏》,讲的都是城市新兴的情爱哲学，自觉用维持无爱的婚姻来曲线地支持有爱的两性关系。海派的新旧倒错，最后竟成功了一种谐趣的讽刺场面，比如我讲个这样的故事给你听听：某位依循传统格言行事，端庄而谨严的写字间职员，被某董事小姐相中为如意郎君,男子托妹妹买副有‘不离身’效果的鸡皮手套赠与对方,不料粗心的妹子将自己买的乳罩同手套对调，于是一阵风吹散了好姻缘[①]。到底谁是旧？谁是新？都市里一片可笑的混乱。

①这是章克标写的《手套与乳罩》，收入合集《手套与乳罩》，良友图书公司 1935 年版。

这一层意思，很可以用来衡量中国都市中保守势力拥有多大的“拖”的潜力。新旧混杂，几乎是中国发展的一个缩影。几千年的历史陈旧遗产如一根长长的阿 Q 的辫子拖在背后。我们既不能将西方化就当作现代化，又很难让自身独立地产生由古典化向现代化转向的机制。整整一百年的思想文化摸索，就此反反复复，然后在都市结出海派这样一个扭曲的远非完全健康的文化果实。

海派文化是一种洋泾浜都市文化。洋泾浜原是黄浦江的支流，先后做了英界华界、英法租界的分界线，填平后称爱多亚路，即今之延安东路。“洋泾浜”一词在上海方言里涵义丰富，指一切不中不西、既新又旧、非驴非马的人或事，从来是贬义的代名词。比如洋泾浜英语就是一种用中国土音（尤其是宁波土音）、中国语法注出的可笑外语，一元洋钿叫“温得拉”(one dollar)，廿四铜钿念“吞的福”(twenty four)，“翘梯翘梯”喝杯茶(drink tea);“雪堂雪堂’请依坐(sit down)。[②]但是,人们不应忘记,在上海开埠之始到二十世纪二十年代之前，洋泾浜语是上海最实用的英语，就连英国人也要学它才能与中国人交流，谁能否认它曾起过的历史性功用呢？而且，某些洋泾浜语沉淀进市民的日常口语,演变成上海方言,做一天和尚撞一天钟叫做‘混枪势’,上得台盘叫做‘克拉’,你能忽略它的现实性吗?同理,海派小说中稍有洋泾浜气味的“新感觉派”，你能忽略它表现上海这个都市的重要价值吗？

②见《上海俗语切口》，薛理勇著，上海人民出版社 1992 年 8 月版。

另外，如单纯把海派文化看作是欧美的经济、商业方式突然

地安放在中国农业社会之上，而显出新旧混合文化的洋泾浜怪异气味，那也是相当浮面的。海派文化也是吴越文化经过五方杂处的阶段向前的一种变形发展。周作人鄙视上海文化，但他不说是由西方造成，他说“上海气的基调即是中国固有的‘恶化’”，是很有见地的观点。我们听三四十年代上海无线电广播，流行歌曲《毛毛雨》之后就插播弹词开篇与昆腔，两者浑然一体，没有间隙。吴越文化与中原文化的疏离，如何为海派文明的长入扫清地盘，应当是值得探讨的课题。本文无力承担此题，倒是可以指出，海派小说家自身残留的旧的农业文明意识，也时时反映到他们的作品里，显出新旧混杂的中国式内因。如肤浅的平均主义思想，往往是批判都市的惟一武器，使众多的海派小说变成了新景观、旧意识的混合物。还有一种现象，是对都市环境的批判，用力甚勤甚重，而把自我反省、自我审视放轻。所有的罪过,都是都市的 都市的罪过,全是舶来的 那我们的文化责任即刻化为了乌有。乡土文化企图借海派文化而逃遁。

但不管如何，海派小说没有仅仅把外滩、南京路诠释为上海全体，是它的文化观之大幸。弄堂也是上海，而且是一头连着世界潮流，一头连着中国本土的那种上海。它的滞后性是显著的，它试图不动声色地把城乡两种文化价值悄悄地加以融和，也有线迹可资追寻。很可能，这种企图是一种折衷，以时间的延缓和不彻底性作为双重的代价，来抵消社会严重的对抗、对立。不过它已然就是这个样子。海派的都市文化前后出击，两头惹人厌弃,它像一个浪子在外游荡,不知何处是‘家’。

都市在近代早已成为人类活动的中心，都市文学在中国，却远远没有成为一种中心的文学。一个很长的时期里，我们曾不适当地把城市文学的概念改换成所谓“工业题材文学”，实在是一种怪现象。所以我们的文学，乡村深厚广大，都市萎缩不振。在中国，究竟农业社会的叙述者有多大强大，从鲁迅的乡土文学,到寻根文学,到‘陕军东征’;在《白鹿原》、《最后一个匈奴》[①]充满全国书籍市场的今天，可以看得更为清晰。二十一世纪将是中国和它的文学完成城乡转型的新世纪吗？中国乡镇工业的

①《白鹿原》，陈忠实著，人民文学出版社 1993 年 6 月版。《最后一个匈奴》，高建群著,作家出版社 1992 年 12 月版。作者皆陕西作家，两书都印达几十万册。

崛起，有可能创造出城乡转型的新路途吗？在这时候，重提丰子恺说过的“上海的繁华和文明，能使聪明的明白人得到暗示和觉悟，而使悟力薄弱的人收到很恶的影响”[①]，该是有益的。不要只是拾了都市文明中的恶俗部分，而舍弃了它的先进性，海派小说的历史这样默默地提醒着我们。

（原载《文学评论》1994 年第 1 期）

①丰子恺《山水间的生活》。

“流亡者文学”的心理指归

——抗战时期知识分子精神史的一个侧面

钱理群

一

你悲哀而旷达，辛苦而又贫困的旷野呵……

——艾青：《旷野》

翻开这一页页几乎已掩埋在历史的封尘里的灰黄、易脆的纸片，扑面而来的，竟是绵绵无尽的苍凉的旷野，旷野上奔突着疲惫的“流亡者”——

三月，难忍的温暖的太阳炙热了黄沙的古河，古河是无尽长的荒野，矮树林和黄沙遮住了人们的视线，辽远的辽远的那里，才有一片黄柳围成的村庄和人烟。

现在在这黄沙的古河里，却聚集着无数的流民，马车，他们从自己肥美的田庄里逃了出来，像无家的野狗似的乱窜着。

“作孽，是谁前一辈子作的孽呀！”

老太婆在拧着流下来的清水鼻涕，有着深厚的皱纹的脸孔，被三月的风吹得紫青了，不停的咒骂着，仿佛有谁在耐性的听着。

……

这里那里用破布和席棚，干树枝搭起来的草屋，坏了轮子的马车，堆集的筐篮和竹篓……搭着孩子的尿布，和湿了的被窝，露着棉絮的衣服……到处是走动着的人们，烧着炊烟，在空旷的三月的晴空里飘荡着。

“我们就死在这儿吗？叫老鹰啄去眼珠。”

“那么，到哪儿去呢？回去吗？回去寻死吗？”……

“连老子的坟也顾不得了。”……

——尹雪曼:《硕鼠篇》(1939 年年末)[1]

①原载《抗战文艺》第 5 卷,第 6 期(1940 年 2 月 20 日),收《中国抗日战争时期大后方文学书系》第 11 卷,重庆出版社 1989 年 6 月版,第 126~127 页。

烽火飞过黄河后,我和二三十个伙伴在匆忙中出走,那正是黄沙和雪花交替占有北国天空的时候。带着伤心的眼泪,带着无限的惆怅,带着一颗被抛别父母的悲哀窒息了的心,我们出走了!黄土路上,风沙道中,小身体背着大行囊,徒步奔波着。旅途中,有歌,有笑,也有衷心的惆怅,和对父母故乡无限依恋的情怀。就这样,横过了广漠的鲁西大平原,离别了黄河边上的家乡!

日升,
日落,
晨星,
晚霞,
寂寞的黄土路,
无边的大风沙;
茶店,
鸡声
冷炕头,
菜油灯;
破庙里,
泥神是店东,
草铺上,
听微风摇曳殿角的小风铃!
睡眠是上好的葡萄酒,
又酸又甜一大缸,
醉里忘了奔波的劳累,
再不听犬吠柝声寂寞的响!

——公兰谷:《月夜投简——寄到遥远的黄沙边》[2]

②原载《时与潮文艺》第 1 卷第 2 期(1943 年 5 月 15 日),收《中国抗日战争时期大后方文学书系》第 11 卷。

……这一望无涯的黄土，一望无涯的尘雾……

……车外的旷野毫无遮掩地裸露在我们面前；没有一根曾经生活过的枯草，没有一根还留着败叶的树；高的山峰像纯金的宝剑插入云霄，低的河床，纵横着车轮和马蹄的痕迹，你不能相信它什么时候滋润过，也不能相信什么时候再会滋润。驴，马，人，车子，恐怕从来不会显露过鲜明的样子；衣服永久是破旧的，毛色永久是灰暗的，面目永久是模糊的；白天里就在那黄色的尘雾里喘息，奔走，像鱼虾在泥塘里吃力地游泳，夜晚就走进那暗夜的寒冷的窑洞，人和畜生都紧缩在那坚硬的土炕上面或旁边，土炕上是永久扫不干净的灰土……

——绀弩：《风尘》（1939. 5. 25 ）[①]

①收《中国抗日战争时期大后方文学书系》第 6 卷。

这一群人，是破烂，狼狈，疲惫而狂热，扫过每一个村庄。那些村庄是荒凉了，房屋倒塌，街上和空场上有尸体，野狗在奔驰。

……静静地，梦幻般地开始行走，大家走动，跨过尸体，弹穴和乱石，走到荒凉的、宽阔的沙滩上。在绝对的寂静中，大雪从灰暗的天幕飞落。

旷野铺着积雪，庄严的白色直到天边。林木、庄院、村落都荒凉；在道路上，他们从雪中所踩出的脚印是最初的。旷野深处，积雪上印着野兽们底清晰的、精致的、花朵般的足印。林术覆盖着雪，显出斑驳的黑色来。彻夜严寒……

人们底脸孔和四肢都冻得发肿。脚上的冻疮和创痕是最大的痛苦。在恐惧和失望中所经过的那些沉默的村庄、丘陵、河流，人们永远记得。人们不再感到它们是村庄、丘陵、河流，人们觉得，他们是被天意安排在毁灭的道路上的可怕的符号。人们常觉得自己必会在这座村落、或在这条河流后面灭亡。……人们是带着各自底思想奔向他们所想象的那个终点。这个终点，是迫近来了；又迫近来了；于是人们可怕地希望它迫近来。旷野是庄严地覆盖着积雪。

——路翎：《财主底儿女们》（1944. 5）[②]

②路翎《财主底儿女们》（下），人民文学出版社 1985 年 3 月版，第 697、722、723 页。

如果说，每一个时代的文学都有自己的“中心意象”与“中心人物”那么，四十年代战争中的中国文学的“中心意象”无疑是这气象博大而又意蕴丰富的“旷野”，而“旷野”中的“流亡者”则是当然的“中心人物”——而且，正像前述引文中所显示，内含在这时代“中心意象”与“中心人物”里的“意味”，是多义的，或者说，寄寓着作家不同层次的思考与发现。

首先，这意味着一个“国家”、“民族”(它又以一个又一个的“家庭”或“家族”为单位)的“流亡”这几乎是人们一眼就可以看出与感受到的。因此，当那位“有着深厚的皱纹的面孔，被三月的风吹得紫青”的老母亲声嘶力竭地高喊“是谁前一辈子作的孽呀”“连老子的坟也顾不得了”时，作者是在通过她传达着我们民族在面临“国破家亡”的劫难时，所感受到的撕心裂肺的屈辱、痛苦以及“愧对祖先”的负罪感的。整个抗战时期中国文学的“爱国主义”、“民族主义”的基调正是建筑在作家们对于“流亡”的国家、民族的群体心理、情感的这种真切体验与真实刻画基础上的。——这其中的意义与价值，自是不言而喻。

人们同样也很容易地就注意到，四十年代文学中的“流亡者”形象，大都是知识者 因此，我们可以说，“流亡”是作家对于处于战争条件下的中国知识分子的历史命运、精神特征的一个艺术发现——自然，这也是作家的自我反省与自我发现。四十年代走人文坛的小说家贾植芳在八十年代曾有过这样的历史回顾：“大约自 1937 年抗战开始，中国的知识分子就进入了另一个时代，再也没有窗明几净的书斋，再也不能从容缜密的研究，甚至失去了万人崇拜的风光。五四时期知识分子以文化革命改造世界的豪气与理想早已梦碎，哪怕是只留下一丝游魂，也如同不祥之物，伴随的总是摆脱不尽的灾难和恐怖。抗战以后成长起来的知识分子只能在污泥里滚爬，在浊水里挣扎，在硝烟与子弹下体味生命的意义”贾植芳并且有了这样的自我体认：“我只是个浪迹江湖，努力体现自我人生价值和尽到自己的社会责任，在五四精神培育下走上人生道路的知识分子”，[1]应该说，这是一个准确而重要的证明 鲁迅早就说过：“一要生存，二要温饱，三要

①贾植芳《在这个复杂的世界里——生活回忆录》，载《新文学史料》1992 年第 1 期第 43 页。

发展”。这是二十世纪中国的“当务之急”；而对于四十年代的中国知识分子，他们正是面对着战争无情地毁灭了生存的前提与基础——不仅是民族（国家）的生命，更是他们自我个体生命存在的前提与基础；他们面临着真实的、具体的死亡与饥饿的威胁。本来，“哭穷”与“悼亡”是知识分子最喜爱的文学题材，也是他们乐意塑造的“自我形象”。在五四时期郭沫若、郁达夫这批现代中国的“薄海民”们就在他们的作品里不只一次地写到了“饥饿”与“死亡”的威胁，这自然也有着他们的生活依据，但读者们却很容易地就觉察到，这是一种在想象中被夸大了的，也同时是被诗意化了的生存威胁；而四十年代的作家（及读者）却无心领悟这其中的“美”，他们切身体验的、进而在他们笔下展示的“饥饿”与“死亡”，要世俗得多，更是赤裸裸与血淋淋的。——读者恐怕很难忘记，诗人艾青笔下那位“用固执的眼光凝视着你，看你吃任何食物，和你用指甲剔牙齿的样子”的“乞丐”的饥饿[①]，而饿得手发抖、眼睛昏花的老画家，“用尽残余的力量描画孩子的饥饿”的情景，也许更加触目惊心：“他看到同样两只饥饿的眼睛，在他的画纸上瞪着，望着人间，望着人间的粮食，还有那粗粗勾出来的宽阔的有一点突出的大额头，该是丰满却凹陷下去的双颊，因之显得有一点尖的下巴。”[②]这样的文字，常给人以刻骨铭心之感，正是因为它注入了作者自身的生命体验。这就是说，中国四十年代的知识分子（作家）首先是作为一个战乱中在饥饿与死亡线上挣扎的真实的（现实的）“流亡者”存在的，这不仅使他们自身的精神气质打上了“流亡者（流浪汉）”的烙印——如贾植芳自己所说，他是个“浪迹江湖”的知识分子，著名的评论家刘西渭（李健吾）在四十年代所写的《萧军论》里，也说“他有十足的资格做一个流浪人”；而且，他们对于自身及外部世界的关注，也必然集中于战争中的“人”的生命存在（境遇、形态、价值与意义）的体验与发掘。自然，这种体验与发掘，也有着不同层面。国家、民族的群体生命体验之外，更有着战争阴影笼罩下的个体生命体验与个体生命境遇的观照，也即“战争”与“人”（及“战争”与“文学”）的真实思考。

①艾青《在北方·乞丐》。

②靳以《生存——献给忘年的朋友》，《靳以选集》第4集，四川人民出版社1984年8月版，第689～690页。

正是在这个意义上，路翎的《财主底儿女们》应该引起人们的特别重视——贾植芳在前述自叙里强调："路翎的不朽史诗《财主底儿女们》里主人公的苦难与经历，正是这一个时代的缩影。"[①]小说最有力处，无疑是对主人公蒋纯祖、一位"流亡"的青年知识者的"旷野"情怀——路翎把它叫做"1937年冬季流动在中国底旷野上的……感情"[②]——的深刻揭示——

"逃亡到这样的荒野里，他们这一群是和世界隔绝了——他们觉得是如此。……他们是走在可怕的路程上了，不知道自己是从什么地方来，也不知道要到什么地方去。"战争毁灭了一切，人在战争中失去了一切，成了绝对孤独的个体存在：不再有"历史"与一切历史存在中的"联系"——"躺在旷野中……没有人知道他是谁，没有人知道他是曾经那样宝贵地生活过"[③]（贾植芳的一篇小说的主人公也这样说道："我是被我生活过的生活忘掉了，遗弃了"，"有时我真茫然不知我是否有过过去，我现在好像在一个完全陌生的世界上生活着，像婴孩一样"[④]，而且，"他们从那个遥远的世界上带来，并想着要把它们带回到那个遥远的世界上去的一切内心底东西，一切回忆、信仰、希望"，"一切曾经指导过他们的东西，因为无穷的荒野，现在成了无用的"而陡然失去，"人们底回忆模糊了起来，回忆里的那一切，都好像是不可能的"，于是，失去了记忆的"人"既没有了"过去"，同时也没有了"未来"，"惟一知道的，是他们必得生存"，"人"终于成了绝对孤独的、几乎是"绝缘"（割断了一切"缘分"）状态下的生命存在，或者如路翎小说中一个人物所说，"人"成了"影子"："这样冷，这样落雨，这样荒凉呵！一个人，没有家，没有归宿，没有朋友，就像影子一样呵！"[⑤]——人们仿佛又看到了当年鲁迅的《影的告别》里那个"彷徨"于"无地"，"在黑暗里""独自远行"的"影子"。

于是，处于"旷野"中的"人"又有了"虚无"的体验。作家路翎这样真切地写道："人们走在平原上，就有一种深沉的梦境。那样的广漠，那样的忧郁，使人类底生命显得渺小，使孤独的人们处在一种恍惚的状态中，而接触到虚无的梦境：人们

①贾植芳《在这个复杂的世界里——生活回忆录》。

②《财主底儿女们》（下），第629页。

③《财主底儿女们》（下），第678、698页。

④贾植芳《人生赋》，《贾植芳小说选》，江苏人民出版社，1983年9月，第48、49页，路翎《财主底儿女们》（下）第691～692页中一个人物也这样说："黑夜里面的冷雨，是听得多么清楚啊！一滴，又一滴，你觉得你是孤零零的，而你底朋友是飘零在天边，他们把你忘记了！……到今天为止，你仍旧是你父母送你到世上来的时候那样赤裸……。"

⑤《财主底儿女们》（下），第691、698页。

感觉到他们祖先底生活，伟业与消亡；怎样英雄的生命，都在广漠中消失，如旅客在地平线上消失；留在飞翔的生命后面的，是破烂了的住所，从心灵底殿堂变成敲诈场所的庙宇，以及阴冷的，平凡的，麻木的子孙们”，“蒙受了心灵底毁灭的人”发出了这样的吼叫：“现在我才看得清楚，人，是要走一条血淋淋的路，是老天爷在冥冥中注定的啊！”人终于正视了自己真实的生存境遇与价值；“生活在黑夜里”，不过“是广漠的大地上的一个盲目的漂泊者”，不过是“被天意安排在毁灭的道路上的可怕的符号”[①]——“人”（“流亡者”）于是陷入了“绝望”的深渊，“旷野”也显露出它的哲学的全部“残酷。”

① 《财主底儿女们》(下)，第652～653、632、691、723页。

二

> 无生老母当阳坐，驾定一只大法船，单渡失乡儿和女，赴命归根早还源。
>
> ——红阳教《传经卷》

战争中的人（中国的知识者）的心灵史并没有从这“绝望”与“残酷”的生命体验深入下去，而突然地转了方向——

路翎写道，正是“那种对自己底命运的痛苦的焦灼”使他的人物走到“落雪的旷野中去寻求安慰”：中国知识者无力承受绝望，直面生命的沉重与残酷，必然要寻求心理的平衡与补偿，在确定自己“失去了那个湖泊，那个家庭，以及那些朋友们”，“在这个世界上只是一个被凌辱的飘零者”的同时，又“渴望回到那个湖泊里去”[②]。

② 《财主底儿女们》(下)，第709～710页。

于是，旷野上响起了“归来’的呼唤，燃起了“希望’的火光。路翎的小说里也出现了这样的场面：“大家抖索着拥到火旁”，人们“用沉静的，柔和的声音唱歌”——

> 从各种危险里暂时解脱，人们宝贵这种休憩。在沉静中发出来的歌声保护了人们底安宁的梦境。人们觉得，严寒的黑夜是被火焰所焦躁，在周围低低地飞翔，发出轻微

> 的、轻微的声音。歌声更柔弱，黑夜更轻微，而火焰更振奋。
>
> ……人类是孤独地生活在旷野中；在歌声中，孤独的人类企图找回失去了的，遥远了的，朦胧了的一切。年青的、瘪嘴的士兵是在沉迷中，他为大家找回了温柔、爱抚、感伤、悲凉、失望和希望，他要求相爱，像他曾经爱过，或者在想象中曾经爱过的那样。……朱谷良和蒋纯祖（他们都是路翎小说中的人物——引者注），尤其是蒋纯祖，是带着温暖的、感动的心情，听着那些他们在平常要觉得可笑的、在军队中流行的歌曲。他们觉得歌声是神圣的，他们觉得，在这种歌声里，他们底同胞，一切中国人——他们正在受苦、失望，悲愤，反抗——在生活。[1]

①《财主底儿女们》（下），第700～701页。

“黑夜更轻微，而火焰更振奋”，这显然具有某种象征的意味，标示着十分重要的“心理转换”：在“黑夜”（“黑暗”）与“火焰”（“光明”）、“绝望”与“希望”、“残酷”与“温柔”、“憎恨”与“爱”、“孤独”与“沟通”、“悲凉”与“温暖”、“悲观”与“乐观”、“现实”与“梦”、“个体”与“群体”……之间，几乎是“本能”地（“避重趋轻”地）选择了后者。

而且这似乎无可非议，很难做出任何价值判断——它从根底上出自人的本性。但对于中国的知识者，这却是一个决定性的选择。“后果”要经过长时期的“时间”淘洗，才会逐渐显露出来，并为人们所认识。

“找回失去了的，遥远了的，朦胧了的一切”：理想，希望，爱，群体……，归根结底，就是寻找软弱、孤独的个体赖以支撑自己的“归宿”。这确实是一种时代的心理欲求。作家李广田写过一篇题为《根》的散文，谈到在抗日战争的大后方一再地迁徙，心绪总不安宁，而突然领悟到自己的真正需要：在战争的风浪中寻找一块适于自己“生下去的土壤”，在属于自己的归宿之地“生根”，他觉得“‘人’这种生物不生‘根’是奇怪的”。[2]而在沦陷区官场中沉浮的周作人，也写过一篇《无生老母的信息》；据说，

②李广田《根》，原载《创作月刊》第1卷，第4、5期（1942年10月5日）引自《中国抗日战争时期大后方文学书系》第11卷，第309、308页。

民间流行的红阳教传言无生老母是人类的始祖，日日召唤她的失乡迷路、流落在外的子女回到她的身边，周作人认为，这种“归根返乡还源”的呼唤是人类“母神崇拜”的遗留，是根植于人的本性的。而同时期的孤岛作家芦焚也突然向自己提出了这样的问题：“你是想回家了吗？”[①]他笔下的人物“我”就这样回到“果园城”,去寻觅“失去的乐园”[②]。生活在不同环境、有着不同政治选择的三位作家，不约而同地寻找“归宿”，这大概不是偶然的。

而且，这不仅是心灵的指归，也是文学的选择：在四十年代的文学（特别是小说）里或显或隐，或正面或侧面地展现着“追寻”的主题模式。

我们在路翎的《财主底儿女们》之外，又读到了无名氏（卜乃夫)的《无名氏书》。——其实，作者在他的试笔之作《北极风情画》与《塔里的女人》里，就已经写出了“从追寻到幻灭”的生命模式，但只是露出了他的主题模式的“前半截”[③]。无名氏主题的真正展开是在他倾注了全部心血的《无名氏书》，这是一部七卷本的巨著，四十年代仅出版了前三卷。小说的主人公印蒂，是一个真正的“流亡者”，也有评论家称他为“二十世纪‘荒原’里的浮士德”,他的行为、心理、性格的核心,即是永恒的焦灼,和永恒的追寻，而他的追寻又是明确的指向“最终的拯救与归宿”[④]。正是这两个侧面，构成了《无名氏书》最深刻的内在矛盾。一方面，作家在他的《无名氏书》的每一部里都在探讨“人”的一种生存方式、生存体验——例如,第一部《野兽,野兽,野兽》里对‘政治革命’的体验,《海蒂》对‘爱情’的体验,《金色的蛇夜》对“罪恶”的体验，等等，并且把它推于极端，最后因追求的“彻底”、“偏执”而走向‘幻灭’。但另一方面,全书的总体结构,却又在追求“合题”的全面与矛盾、危机的消解。作者写每一个片面的极端发展，正是为了推出最后的“归宿”，即作者自己所说的‘整合的理性主义之路’,创造出一个‘调和儒、释、耶三教’的新宗教新信仰[⑤]。有人称无名氏的这种建立新宗教、新信仰的努力,为“四十年代中国的典型”[⑥]，使我们联想起周作人所说的

①芦焚《看人集·题记》。

②芦焚《芦焚散文选集。失乐园》。

③参看拙作《〈北极风情画〉、〈塔里的女人〉研究》，《中国现代文学研究丛刊》1990年第1期。

④参看丛甦《印蒂的追寻—无名氏论》，载《无名氏研究》。

⑤转引自侯立朝《无名氏全书的整合观》，载《无名氏研究》

⑥司马长风《主题情节不相衬》,载《无名氏研究》。

“无生老母的信息”，这确实是一个极好的暗示：当四十年代的作家在自己的作品中寻求种种最终一劳永逸地结束一切矛盾与苦难的“归宿”时，他们事实上，就是在制造一种新的宗教与信仰。

对于不同的作家，作为“归宿”的“信仰”（“崇拜物”）有着不同的内涵，由此而展现了四十年代小说“追寻归宿”主题的丰富性。

人们首先视为“归宿”的是“土地”。一篇题为《赞美》的文章的作者，叙述自己每当看到士兵们那么“从容而又那么安静”地“奔赴战争”时，总要想到“他们什么时候才回来呢？”又自己回答说：“他们不回来了”，但“他们并没有走”，“他们已从自己的土地回到自己的土地”，找到了一个“宣示真理的美的地方。要去，他们要去，那本身就是全意义”[①]。——在这关于“战争哲学”的沉思里，“土地”显然被赋予了一种崇高、神圣的意义。这是一种自然的联想，在中国与外国的神话传说，也即人的原始记忆里，“土地”就是与国家、民族、历史这些“永恒”的载体联结在一起，并因此给人以“归宿”感的。在面临“国土沦丧”有威胁的抗战时期，“土地”对于人们，既是“现实”的，同时又是“象征”的。因此，当作家王西彦以“眷恋土地的人”称呼他的小说的主人公，并且写到这位庄稼汉在经历了一段离乡背井的流浪生涯，终于又不顾危险地回到自己家乡时，所做的第一件事，就是“伏倒身子，在地上爬着，用手摸弄着每一块焦黑的泥土”，喃喃地祈祷。他的“凭吊”既是“对那死去的爹的，也是对脚下这受难的土地的”——作家的这些极富象征性的描写，使他笔下的人物和行动都具有某种“宗教”的意味。而作家端木蕻良更是公开发表《土地的誓言》，声称“土地是我的母亲，我的每寸皮肤，都有着土粒，我的手掌一接近土地，我的心便平静。我是土地的族系，我不能离开她”。[②]在《我的创作经验》里，他又这样诉说“土地”与他的创作的关系：“土地传给我一种生命的固执。土地的沉郁的忧郁性，猛烈地传染了我，使我爱好沉厚和真实，使我也像土地一样负载了许多东西。……土地使我有一种力量，也使我有一种悲伤。……我活着好像是专门为了写出土地的历史而来

①方敬《赞美》，引自《中国抗日战争时期大后方文学书系》第11卷，第65页。

②端木蕻良《土地的誓言》，载香港《时代文学》1941年5、6期合刊。

的。'而作家急于传达给读者的,正是'土地"神话似的丰饶,不可信的美丽，异教徒的魅惑"，可以说，作家是用宗教徒的感情去描写土地。因此，在作家笔下，"土地"不仅具有了独立的意义，而且被赋予某种神圣性。当读者读到如下的文字："来头（小说中的人物——引者注）急遽地从窗口跳出来，迎着（土地的）大海走去。他受了符咒的催促似的，毫不迟疑地向大海走去。大海以一种浑然的大力溶解了他。在一个小小的漩涡的转折中，他便沉落了，不见了。……来头已经失去了他的所在，看不出他在什么地方，大地就这样淹没了他们两代"[①],是不能不感到一种神秘的震撼力的。

①端木蕻良《大地的海》。

"土地"与"农民"的天然联系，使得当人们以宗教的圣洁的情感谈到"土地"的时候，也同样以崇敬的眼光投向与"土地"融为一体的"农民"。四十年代对"农民"的再发现，不仅是社会学、政治学,以至民族学意义的——这种意义因为抗日战争所特具的"以农民为主体的民族解放战争"性质而得到前所未有的强化，这是谁都可以看到的；而另一方面，当战争于眨眼之间毁灭一切的残酷性，使得人生活与观念中的一切都变得不稳定、不可靠，显示出生命的有限、短暂与脆弱时，"农民"就作为一个"永恒"的存在，被人们惊喜地发现。一个偶尔闯入中国抗日战争的美国医生曾经这样谈到他终生难忘的"瞬间印象"：当这位医生乘着轮船穿过三峡时，陷入了两岸炮火的夹击，透过阵阵烟幕，突然看见堤岸后面的田野里，有一个年老的农夫，驱着一头水牛，正在执犁而耕。尽管炮火轰响、子弹横飞，他竟毫无所动，依然有旋律地在同一片土地上走来走去，掘出的犁沟，和平时所掘出的，完全一个样子，没有不同的地方。当战火停息，人们看见了一个被毁灭的"世界"："堤岸上散布着倒下的旗子和静躺着的弯曲的人体"，"平坦的田野上，被打出许多的洞穴，惟一的树丛——一个竹林——被削去了它的头顶",却'只有那个农夫,那条水牛，那个耕犁，却丝毫没有改变，还是本来的样子"。船继续着被战火中断的航程，"那执犁的人，渐渐离远，在夕阳中画出了一个轮廓"，并且在这位美国医生的感觉中，幻化成"有一种魔术

在身',的神秘的'象征"[①],一个"瞬间永恒"。对于生活在中国这块土地上，并且与中国农民有着血肉联系的中国作家，也许不会有这种神秘感，但他们在战争中对于农民永恒生命价值的思考，却比这位外国医生更为深刻。作家废名在他的《莫须有先生坐飞机以后》里，就一再强调农民在大自然赐予的阳光雨露、土地之上,生活着,劳动着,"从容地各在那里尽着生命之理",这就是'中国民族所以悠长之故"。侵略者入侵,又被赶走 统治者上台,又下台。这都是来去匆匆的历史过客,"农民一人民"(在中国作家心目中,"人民"与'农民"常是一个概念)却永远是历史的永恒因素，只要人民，普通的乡下人活着，中国就有希望。——不仅是废名，差不多这一时期最有影响的小说家，如沈从文、师陀以至路翎，都有着类似的思考与发现。[③]这样,在他们笔下的'农民"形象,也就必然具有某种抽象的、形而上的象征意义，这是有别于二三十年代中国现代作家对于农民的认识与刻画的。[④]更重要的是，作家在农民形象里所注入的那种类似宗教的圣洁、崇高的感情,使人们感觉到,这种'农民崇拜"(或曰'人民崇拜"）对于许多中国现代作家，已经成为他们在战争中失落了一切以后又寻找到的新的"信仰"，在被战争抛出了世界以后又寻找到的新的'归宿"。

于是,又有了'女性崇拜"与'母亲崇拜"、"大地母亲"、"祖国母亲"、"农民母亲"（请回忆艾青的《大堰河，我的保姆》）……这类传统的意象(词语)组合已经道尽了'祖国"、"民族"、"大地"、"农民"意象与'母亲"意象之间的内在联系,它所强调的正是这些意象所特具的"归宿感"。前引周作人《无生老母的信息》将"归根返乡还无"的呼唤称为人类"母神崇拜"的遗留，自是一种深刻的揭示与说明。在这个意义上，我们可以承认，所有的'大地崇拜"、"农民崇拜"、"民族(国家)崇拜"……都应该看作是广义的'母亲(母神)崇拜。"不过,这里所要强调的,却是四十年代小说中狭义的"母亲"形象（意象）。早就有研究者注意到，四十年代中国作家所关注与歌颂的女性形象，已不再是二三十年代的西方型的'时代女性"(如茅盾的梅行素、章秋柳、孙

①〔美〕贝西尔《美国医生看旧重庆》,1946 年曾以《重庆杂谭》为题译为中文，引自 1989 年 8 月重庆出版社重译本第 6、7、8 页。

②在抗战时期，中国作家总是自觉地意识到并且不断地强调他们与农民的血肉关系，作家李广田在前引《根》里就反复申说："我大概还是住在城里的乡下人"，"我的'根'也许是最容易生在荒僻的地方"，"我大概只是一株野草，我始终还没有脱掉我的作为农人子孙的人生道"。另一位四十年代重要小说家芦焚（师陀）在这一时期写的小说集序言里也说："我是个乡下人。"

③这一时期对农民的思考与发现，另一类是以赵树理为代表的解放区作家，他们对农民的重视是更偏重于意识形态化的。

④正像赵园在她的《人与大地——中国现当代文学中的农民》中所说，四十年代不少作品中出现了"农民形象的意义膨胀，'农民'是某种程度上被作为'民族'的形象描绘的"，"乡村小说包含了更为丰富的原始意象，甚至有了某种后来被称为'文化小说'的特征"。

舞阳、曹禺的蘩漪，丁玲的梦珂、莎菲女士等等），而是具有传统道德美的东方女性（经常举出的典型有：老舍《四世同堂》里的韵梅，孙犁笔下的水生嫂以及曹禺的愫方、巴金的瑞珏等等）。进一步的考察，我们又发现，在二三十年代，作家努力发掘的是女性形象中的“女人性”——鲁迅早就说过，中国传统中，只有“母性”而无“女人性”；因此，二三十年代作品中的女性形象对传统的反叛性是十分明显的。[①]而四十年代的作家，却在努力发掘‘母性”,这本身即反映了对传统的‘归依’[②]。而在老舍的《四世同堂》里，女主人公韵梅的“世界”“由四面是墙的院子开展到山与大海”,她的母亲的‘爱’也由‘家庭”放射’到‘社会’‘国家”,[③]这些描写显然带有很大的抽象性，其实是表达了作者的一种主观体验与意愿‘;母性’(‘女性”)不仅作为‘家庭”,更作为“国家’‘民族’的支撑力量。对‘女性’作用的这种夸大，在社会学上自然是毫无意义的，但却反映了一种心理上甚至本能地对于“女性”（“母性”）的依恋、归依。难怪四十年代作家写到“母亲’‘女性’时，常常不由自主地要将其‘诗化’以至‘圣洁化”。这是人们所熟知的孙犁的小说《荷花淀》的片断：“月亮升起来，院子里凉爽得很，干净得很，白天破好的苇眉子潮润润的，正好编席。女人坐在小院当中，手指上缠绞着柔滑修长的苇眉子。苇眉子又薄又细，在她的怀里跳跃着。……她像坐在一片洁白的雪地上，也像坐在一片洁白的云彩上。她有时望望淀里，淀里也是一片银白世界。水面笼起一层薄薄透明的雾，风吹起来，带着新鲜的荷叶荷花香。”如此纯净的女性形象（人们甚至忍不住要将她称为“圣女”）出现在纷乱的战火之中，简直是一个奇迹。这是典型的“战争浪漫主义”[④]。作家孙犁后来说，他在敌后根据地的妇女身上发现了“美的极至”，而他的美学观是宁愿“省略”丑的极至，以表现纯化的美为追求的。这样的追求也属于孙犁的同代人：四十年代作为“流亡者”的中国作家，越是出入于战争的“地狱’[⑤]，越是神往于一个至善至美的精神“圣地”，以作为自己心灵的“归宿”。孙犁（及其同代人）笔下的“圣女”不过是这种‘归宿’的‘符号’。

①曹禺的蘩漪更公开表示对“母性”的拒绝，她对着自己的儿子高喊：“我不是你的母亲……我是周萍的女人！”

②郭沫若在四十年代所写的新编历史剧《虎符》里，特地创造了“魏太妃”的形象，据说即根据周恩来的建议，要写出一个中国传统的“贤母”形象。

③老舍《四世同堂》(下册)，百花文艺出版社 1979 年 11 月版，第 1089、1095 页。

④孙犁在 1941 年曾著文提倡“战时的英雄文学”，强调“浪漫主义适合于战斗时代、英雄的时代。这种时代、生活本身就带有浓烈的浪漫主义色彩”（《论战时的英雄文学》)。

⑤路翎《财主底儿女们》中这样描写“旷野”中的流亡者：“好像是他们是在地狱中盲目地游行，有着地狱的感情。”

对心灵的“归宿”的追求，也使中国作家以新的眼光重新审视中国的“家庭”。“家庭”题材的作品大量出现，是四十年代中国文学中的突出现象——仅长篇小说，就出现了诸如老舍的《四世同堂》、巴金《寒夜》、林语堂《京华烟云》、靳以《前夕》、路翎《财主底儿女们》这样的长篇巨制。当然，更引人注目的是价值观的变化。在巴金写于三十年代的《家》里，“家”是罪恶的渊薮，是牢笼，“走出家庭”就是惟一的出路：这几乎是二三十年代中国作家的共同信念；人们应该记得，现代文学的第一篇作品《狂人日记》如其作者鲁迅所说，即是“暴露大家庭的罪恶”的。四十年代，巴金又写了《寒夜》，写的是“走”出了封建大家庭的“觉慧”们建立了自己的小家庭以后所面临的新的矛盾与困惑；但小说的女主人公曾树生却在“走”出家庭还是“留”在家中之间徘徊：不仅因为“走”出家庭又会落入金钱世界的陷阱，而且，“家庭”本身就有着一种难以摆脱的诱惑力。小说结尾，承受不了人世间风雨飘摇之苦的曾树生怀着对家庭的温暖、安宁的渴求，重又“归来”。这是耐人寻味的。老舍笔下的“四世同堂”式的中国传统家庭，在战乱中也突然显示出一种魅力。同样是大家庭的家长，老舍的祁老人却不像巴金的《家》里的高老太爷那样独断专制、面目狰狞，而是以他特有的经验、威望、和善与宽容，在大动荡的年代，艰难地维护着家庭的稳定。而在自称“中国通”的英国人富善先生眼里，这个“四世同堂”的家庭结构，既具有“凝聚力”，“使他们在变化中还不至于分裂涣散”，又富有弹性，各代人“各有各的文化，而又彼此宽容，彼此体谅”，在他看来，这样的家庭是能够承受侵略者的“暴力的扫荡，而屹然不动”的。——这里的“家庭理想主义”自然也属于作家自己。

不仅是传统家庭，整个中国传统文化也在同样的心理背景下，被理想化与浪漫化（诗化）。路翎的《财主底儿女们》的另一位主人翁蒋少祖曾经是传统文化最激烈的反叛者，如今却在“那些布满斑渍的，散发着酸涩的气味”的古版书中，“嗅到了人间最温柔，最迷人的气息，感到这个民族底顽强的生命，它底平静的，悠远的呼吸”[①]。耐人寻味的是，蒋少祖这样的知识分子在传统文化中所

① 《财主底儿女们》（下），第884页。

要获取的,是类似"家庭"的"最温柔,最迷人的气息";"平静的,悠远的呼吸",可见,这仍然是一种"归依"的心理欲求，而非理性的选择。

事实上，四十年代的"流亡者文学"都充满着这类非理性的浪漫主义的诗意与激情，我们可以把它叫做"战争浪漫主义"——作家出于"寻找归宿"的本能的心理动因，通过"想象"("幻想")将作为"归宿"的国家、民族、家庭、土地、人民(农民)、传统(文化)……诗化(浪漫化)、抽象化与符号化,并赋予宗教的"神圣灵光",从而制造出关于国家、民族、家庭、土地、人民(农民)、传统(文化)……的种种现代"神话"与现代"崇拜"。这就必然导致对"磨难"的"美化"、"痛苦"、"牺牲"的"神圣化"("道德化")与"自我"的"英雄化"。真实的"生存痛苦"在"想象"("幻觉")中转换成了虚幻的"精神崇高"。正像路翎在《财主底女儿们》中所描述的，在中国这块土地上，不可能产生鲁迅式的"正视淋漓的鲜血"、"直面惨淡的人生"的勇士,从孤独、绝望的"旷野"里，走出的是一批又一批"使徒"。著名文学史家勃兰兑斯曾谈到十九世纪波兰文学的浪漫主义倾向，使得"文学中的人物，尽管他们遭到历史外部接踵而来的艰辛困厄，却终究不是大不幸的人。以外部世界为其舞台的灾难在这里屡见不鲜。然而最大的悲剧，以人的心灵为其战场，甚至无需厄运的特殊的播弄的悲剧，却没有在同等程度上呈现在读者的眼前。这些诗人很自然地感到自己义不容辞，要向他们的读者说几句安慰人心引起希望的话，因而他们不去运用自己的想象力以探测苦难的最深处"。[①]这几乎说的就是二十世纪四十年代的中国文学；于是，正如一位研究者所说，"'苦难'终于没有引出更深刻的觉悟",中国抗战时期的"流亡者文学"在'哲学'面前停住了"。[②]

①勃兰兑斯《十九世纪波兰浪漫主义文学》，成时译，人民文学出版社 1980 年 4 月版,第 138 页。

②赵园《艰难的选择》，上海文艺出版社 1986 年 9 月版，第 212 页。

三

东方红，
太阳升，
中国出了个毛泽东。

他为人民谋幸福，
他是人民的大救星。

——陕北民歌

我们的探讨还想再深入一步：四十年代中国的“战争浪漫主义”会进一步将抗战时期的“流亡者文学”与中国知识分子引向怎样的‘最后归宿”?

于是，我们注意到了一篇题为《在甘泉宿店》的小说。小说描写了抗战时期“西北去的洪流”：全国各地不同阶层的青年如何争赴革命圣地——陕北。“在甘泉客店中，门外是北风怒号，黄沙如雨，门内是一灯如豆，一个热血的青年低诉他的身世：大哥牺牲在‘清党’后的监牢里,二姊在抗战后加入救护队,被敌机炸死，现在他,——老年母亲的最后一子，跋涉万里来到陕北，要站上抗战的前哨！门外，远处传来雄壮的也带点荒凉的歌声，又传来行军似的步伐声——这都是步行到延安的大队青年，在黑夜在风沙中行进……”[①]这篇小说尽管情节十分简单，却引起了人们的广泛关注；著名小说家、文艺评论家茅盾还专门写了书评。有意思的是，茅盾在评论中强调小说是作者“用他的热烈的感情与丰富的想象写出”的[②]，据说作者也确实没有这样的生活经验。——这篇小说的真正价值正在于它传达了某种“意愿”（现实的与心理的意愿），提供了一个重要的时代信息。

进一步考察,我们又发现,这一时期的‘流亡者文学’里,有不少作品结尾都设置了一个‘光明’与‘希望’的前景目标:《第一阶段的故事》(茅盾)里,‘苦闷得受不住了’的青年何家琪宣布他“打算离开上海——到那蓬勃紧张的地方，到——北方去!”引起周围人一片惊喜。郭沫若的《地下的笑声》中主人公也如他的作者那般慷慨高呼：“我们要想办法离开这儿，到那没有人吃人的地方去。……我们依然还是有出路的。”李广田《引力》的情节、构思更带有象征性：女主人公梦华怀着对“理想”的希冀，千里迢迢从沦陷区向大后方‘追寻’她的丈夫,追到目的地,却发现被称为‘自由区’的大后方依然‘到处是贫困,到处是疾病,到

①②茅盾《大时代的插曲》，原载《文艺阵地》第一卷，第12期，1938年10月1日。

处是奴役，到处是榨取”；在感到深切的失望时，又读到了丈夫的留信：他已经到“一个更新鲜的地方，到一个更多希望与更多进步的地方”，于是，妻子又开始了新的追寻。在小说结尾，怀着全家团聚在“另一个天地里”的期待，她写下了自己的人生信念：“希望总在前边。”[①]值得注意的是，对于李广田这样的作家（包括茅盾、郭沫若在内的四十年代越来越多的知识分子）来说，这“前边”的“希望”并非如同一时期不断呼唤“向天空凝眸”的沈从文那样，仅仅是“形而上”的可望不可即的“远景”[②]，而是一个现实的存在，一个政治、经济、军事、文化的实体——中国共产党所领导的、以延安为中心的抗日根据地里的人民军队与人民政权。

四十年代，中国的知识分子，中国的老百姓，把“希望”的目光投向“延安”，这样的历史选择，自然是有着深刻的政治、经济、文化的原因的；而本文仅想在选题的范围内，就这一选择的“心理动因”做一些探讨。

三十年代曾以《预言》与《画梦录》震动了文坛的何其芳，当有人问他“你怎样来到延安的？”他这样回答：我是靠着‘美、思索、为了爱的牺牲”这三个思想“走完了我的太长、太寂寞的道路，而在这道路的尽头就是延安”[③]。而在另一篇文章里，他又谈到人们来到延安就像“突然回到了久别的家中一样”[④]，这“归来”感自然也是属于诗人何其芳自己的。当何其芳宣布“延安”是他追寻“美、思索、为了爱的牺牲”的真理之路的“尽头”时，他就赋予了“延安”一种超现实的形而上的“终极”意义，而且正像“回到久别的家中”这一直观感觉所暗示的那样，这“终极目的地”也正是“人”的个体生命、心灵的“最后归宿”。

其实，这也是几乎所有奔向“延安”的知识分子（作家）共同的心理与感受。曾留学法国的老作家陈学昭这样写道：“我们像逃犯一样的，／奔向自由的土地，／呼吸自由的空气；／我们像暗夜迷途的小孩，／找寻慈母的保护与扶持，／投入了边区的胸怀”，“边区是我们的家！”[⑤]而一位年轻诗人徐放又如此描述自己“回到了延安”的感觉：“像孩子，／打远方归来，／睡在妈妈的怀里；／

①李广田《引力》，《李广田文集》第2卷，山东文艺出版社1984年版，第406页。

②沈从文《昆明冬景》，《沈从文文集》第10卷，花城出版社、三联书店(香港)，1984年2月版，第66页。

③何其芳《从成都到延安》，载《中国抗日战争时期大后方文学书系》第9卷，第858页。

④何其芳《一个平常的故事》，《何其芳文集》第2卷，人民文学出版社1982年10月版，第215页。

⑤陈学昭《边区是我们的家》，作于1943年7月16日，《延安文艺丛书·诗歌卷》，湖南文艺出版社1987年10月版，第296、297页。着重号为引者所加。

像种子，／深深地／落进润湿的土地里……[1]另一位诗人井岩盾更是一往情深地写道：“流浪的时候……我感到孤单”，而现在睡在延安窑洞里，“听和我拥挤着的／同志们轻轻地呼吸”，“我感到了温暖和安宁”，“像在孩子时候，／睡在祖母身边一样舒适”[2]……

人们不难注意到，几乎所有的诗人（作家）写到“延安”时，都要联想到“母亲”、“土地”、“家”，这样的“意象叠合”正说明了从孤独、绝望的“旷野”里走出的中国的“流亡者”，曾到“国家”、“民族”、“家庭”、“土地”、“农民(人民)”、“大地”……中去“寻找归宿”，这一切“归宿”的象征物最后都外化为一个实体——“延安”。而“延安”本身又是一个概念的集合体：“延安”即是意味着（象征着）抗日根据地的军队、政权以及它们的领导者中国共产党和党的领袖毛泽东。——于是，我们在四十年代的“流亡者文学”里，又听到了这样的毛泽东的颂歌：“他生根于古老而庞大的中国，／把历史的重载驮在自己的身上”，“‘人民的领袖’不是一句空虚的颂词，／他以对人民的爱博得人民的信仰”[3]；他“披一头长长的黑发，似一个和善的妈妈”，他的讲话，“是慈母亲切的嘱语，／还是老人神秘的故事？”[4]而且，我们还读到了这样的印象记：“他完全像一位来自乡野的书生”[5]，这位“二十世纪四十年代的普洛美修斯”，“当跟他在一起谈话的时候，会使人感到他像是一个最慈蔼的教师或保姆，“他的讲演是人情入理的，平白到连老百姓也听得懂”，“我觉得他是比孔夫子还强一着”[6]。这里，又重复出现了“毛泽东”与“国家”、“历史”、“人民”、“母亲”（“老人”、“保姆”）、“教师”、“乡野”（“土地”、“农民”）、“书生”（“孔夫子”、“传统文化”）……意象的多重叠合。这意味着：“延安”（党、政权、军队以及领袖）在人们(知识者)的心理与意识上，终于成了“祖国”（“民族”、“土地”的化身)、“人民”（“农民”)的代言人，“母亲”、“传统”、“家”（“家长”)的象征，成了“流亡”中的国家、民族、个体生命的“最后归宿”：战乱中的“流亡者”就这样经过“战争浪漫主义”而达到了“精神的归依”。

①徐放《在归来的日子——我回到了延安》，作于1946年7月，同上书，第464页，着重号为引者所加。

②井岩盾《冬夜之歌》，作于1940年11月，同上书，第71页。着重号为引者所加。

③艾青《毛泽东》，作于1941年11月6日，同上书，第129页。着重号为引者所加。

④孙剑冰《他和大众在一起——记毛泽东同志在一个大会上》，同上书，第173页。着重号为引者所加。

⑤子冈《毛泽东先生到重庆》，作于1945年8月，《中国抗日战争时期大后方文学书系》第8卷，第56页。着重号为引者所加。

⑥白危《毛泽东断片》，作于1939年4月20日，同上书，第8卷，第422、423、426～427页。

我们还要进一步思索：这“精神的归依”又意味着什么？

这首先意味着将作为“归依”的对象——“延安”、“领袖”由“实体”虚化为一种“精神象征”，并在这一抽象化过程中，赋予“归依对象”(“延安”与“领袖”)一种绝对的至善至美性和终极价值，从而将其诗化、浪漫化、圣洁化以至神化。于是，诗人们（四十年代的中国作家大都具有一种诗人气质）以其特有的浪漫主义情调宣布：他们在“延安”(不是现实的“延安”,而是在诗人的想象中抽象化与净化了的“延安”）“找到了”在“童年的甜蜜的睡眠里”才出现的“黄金的王国”[1]，发现了一个真正的人间“乐园”[2]；“人间的‘极乐世界’更何需天上找寻？”[3]小说家靳以也通过他的小说人物之口这样描绘他“发现”（自然是想象中的“发现”)的“新世界”：“这里花开在人的脸上,万人相爱的温情使我也变得年轻了，歌声随时起伏，像海的波涛”，“一切社会上的丑恶都不存在了，人们简直是在理想中生活”[4]。何其芳甚至在他的散文里宣称，人们已经找到了从根本上消除一切“不幸”与“痛苦”的那把“最后的钥匙”[5]。甚至在以冷静的现实主义刻画著称于世的茅盾的笔下，也出现了这样一幅“圣徒图”，作家把它叫做“人类的高贵精神的辐射”。

> ……空气非常清冽，朝霞笼住了左面的山，我看见山峰上的小号兵了。霞光射注他，只觉得他的额角异常发亮，然而，使我惊叹叫出声来的，是离他不远有一位荷枪的战士，面向着东方，严肃地站在那里，犹如雕像一般。晨风吹着喇叭的红绸子，只这是动的，战士枪尖的刺刀闪着寒光，在粉红的霞色中，只这是刚性的。我看呆了。……
>
> 如果你也当它是“风景”，那便是真的风景，是伟大中之最伟大者！[6]

当然,这主要是一种“心理的真”:在茫茫旷野、沉沉黑夜里，盲目地奔突、寻求，跌倒，又爬起，“流亡者”终于发现天边闪现

①冯牧《当我走进人群——短歌四章》，载《延安文艺丛书·诗歌卷》第 115 页。

②丁玲《七月的延安》，同上书,第 3 页。

③舒湮《西行的向往》，《延安文艺丛书·散文卷》第 165 页。

④靳以《前夕》(下),《靳以选集》第 2 卷,第 350 页。

⑤何其芳《论快乐》，《何其芳文集》第 2 卷,第 229 页。

⑥ 茅盾《风景谈》,《延安文艺丛书·散文卷》第 219 页。

的一线“光明”，就免不了在因为持久的追寻而变得分外敏锐的头脑中，将这真实的一线“光明”想象成绝对的、因而也就虚幻化了的一片“光明”，即在量与质的夸张中，为自己创造出了一个纯粹、至美的“圣地”、“圣人”与“圣徒”，这里的真诚与善良，是绝对不应有丝毫怀疑的。——延安的老作家周立波在 1941 年写过一首《一个早晨的歌者的希望》的诗，说“要大声的反复我的歌，／因为我相信我的歌是歌唱美丽”，歌唱“青春”时代的“纯真的梦境”，他并且预言，在未来的时代，“留在人间的他的记忆会很快的消亡，／正如他的歌会很快的消亡一样”，但“他所歌唱的美丽和真诚，／会永远生存[①]。他的预言是有根据的：对于“美丽（包括虚幻的美）和真诚”的追求，确实出于人的本性，在这个意义上，可以承认，一切对“美丽和真诚”的追寻、归依与歌唱，都“会永远生存”。

①周立波《一个早晨的歌者的希望》，《延安文艺丛书 · 诗歌卷》第 311、315 页。

但包括周立波在内的思想单纯的延安作家（追求“单纯”也是那个时代的风尚）却没有、也不可能看到（预见到）在他们“美丽和真诚”的追求中所内含的负面的悲剧内容。作为后来者，我们没有任何理由苛求前人，同样，也没有任何必要因此而回避历史本来具有的严峻性质。事实正是如此：当四十年代的中国作家、诗人们“真诚”地将他们千辛万苦终于寻到的“光明”在想象中夸大成没有任何矛盾、缺陷的绝对存在和终极归宿时，他们就将自己置于绝对地无条件地承认（满足，进而服从）“现实”的地位，自动放弃了作为知识分子存在标志的独立思考与批判权利。以至于在他们中间，出现了“逆向性思维”时——例如，那位永远的“流亡者”、不愿意选择“归依”的王实味，在他的杂文里及时地提醒人们：“创造新中国的革命战士”也会“沾染”旧时代的“肮脏”与“黑暗”，要“更好地肩负起改造灵魂的伟大任务”，“首先针对我们自己和我们底阵营进行工作”[②]，大多数知识者、作家几乎是本能地、真诚地“拒绝”了他——本来，“拒绝”（如果是经过独立思考的）也是他们的权利，但他们却将持有不同意见的王实味视为“异己分子”，听从某种命令，而对之“投井落石”，他们自身的“悲剧”也就由此开始。

②王实味《政治家，艺术家》。

本来，当绝望、孤独中的人们试图寻求“归依”时，就已经表现了“人性”的软弱：对于绝望、孤独的“现实”的逃避以及对于作为“归宿”的强于自我的“异己”力量的依附。路翎在他的《财主底儿女们》里告诉我们，甚至在“旷野”里，尽管“不再遇到人们称为社会秩序”的强制，“所遇到的那些实际的、奇异的道德和冷淡的、强力的权威”(小说中的“石华贵”、“朱谷良”就是这类“旷野”中的“权威”)，人(例如青年知识分子蒋纯祖)也会常常表现出“软弱，恐惧，逃避”，“依赖和顺从”。而现在当人们走出“旷野”，躺在“延安”(“母亲”、“祖国大地”……)的怀里时，他们就事实上寻得了一个生命的避风港与精神的逃薮，而这种“逃避”必然是以自我意志的丧失为代价的。勃兰兑斯说，“流亡者”的由浪漫主义的幻想所引起的“精神昂扬”是“危险的”，“这种精神的昂扬的致命伤在于性格的软弱”[①]，这是一个深刻的观察。我们在中国抗战时期的“流亡者文学”里，经常可以读到这样“精神昂扬”的文字；例如，在一篇题为《巨像》的散文里，作者宣称，他在群体生命中，找到了自我生命的归宿，于是，“我一时觉得我是如此地伟大，崇高；幻想我是一尊人类英雄的巨像，昂然地耸立云端，为万众所瞻仰”[②]。这种突发的“精神昂扬”看起来是颇为奇怪的，但也自有它的“真实”：当“个人”想象自己是某种强力的“群体”的代表（化身）时，是会产生这类“君临一切”、“为万众所瞻仰”的幻觉；但在这“英雄主义”的“自我膜拜”的背后，正是隐藏着对于赋予自己以“力量”与“英雄”地位的“群体”的强力（权力意志）的依附、顺从与膜拜，从而显露出本质的怯懦。而这种“怯懦”，常为人们（包括当事人）所不察，也就越具有悲剧性。

但在悲剧的“后果”远没有显露时，人们暂时还可以保持一种良好的自我感觉。在前引那篇题为《巨像》的散文里，作者在将“归依”于群体的“现在的我”英雄化以后，又产生了一个幻觉：“过去的我，匍伏在我的面前，用口唇吻我的脚趾，感激的热泪滴在我的脚背上。”用“今日之我”否定“过去的我”，所谓“今是而昨非”，本是大变动时代常有的精神现象，在这背后隐藏着

①勃兰兑斯《十九世纪波兰浪漫主义文学》第 69 页。

②聂绀弩《巨像》，作于 1938 年 12 月 3 日，《中国抗日战争时期大后方文学书系》第 11 卷，第 647 页。

的价值判断才是真正值得注意的：绝对“归依”于群体，“像一个小齿轮在一个巨大的机械里和其他无数的齿轮一样快活地规律地旋转”,将‘我”消失在它们里面’的知识者[①],被认为已经经过了“脱胎换骨的改造”，而得到承认，进而赐予“新人”的桂冠——在一篇颇有影响的小说里，彻底抛弃了个人感情，全身心投入集体战斗事业的女主人公甚至得到了这样的赞语：“仿佛她并不需要人的感情……只有魔鬼的意志在支持着她似的”，“我们不是他的匹配……她是魔鬼，是神，而不是人”[②]。尽管这样的描写有些夸张，但对人的“神性”的追求，确实已形成一种“时尚”。在这样的气氛下，在“群体”中仍保持一定独立性的努力以及对个人情感、欲望的眷顾，都受到否定、谴责与拒绝，是必然的。孤独的精神个体被视为是“没有改造好的”，甚至是“可疑”与“危险”的，知识分子的“改造”就这样成为现实生活与文学的“主题”，并且为渴求“光明”、寻找“归宿”的作家们自觉接受。在这些“改造”主题的作品里，充满了“原罪”感的知识分子往往与被‘神化’(‘理想化’‘浪漫化’)的农民相对比,以映照出前者的卑下、污浊、软弱，与后者的崇高、纯洁与有力。当人们在这类作品中读到这样的“自我忏悔”：“我们还不是照样有这么多往昔的依恋，寂寞，梦幻，真丢人……”[③]时，却不能不感到惊异：当年人们在“旷野”里所感到的孤独、绝望，所产生的梦幻中的依恋,这一切‘旷野情怀”、生命体验现在竟被视为“小资产阶级情调”而抛弃。历史再一次错过了机会，四十年代“流亡者”文学经过“战争浪漫主义”转向了“改造”文学与“颂歌”文学——下一时期（五六十年代）的文学正悄悄孕育在这“转向”之中。

（选自陈平原.陈国球主编《文学史》第三辑，
北京大学出版社 1996 年 6 月版）

① 《何其芳文集》第 2 卷,第 223 页。

②郁茹《遥远的爱》，《中国抗日战争时期大后方文学书系》第 6 卷,第 1837 页。小说女主人公对丈夫说：“我们的手既然负有推动时代的使命，我们的情感，也只好让它无情地倾轧在它锋利的齿轮下。”

③韦君宜《三个朋友》，《延安文艺丛书 ·小说卷》第 2 卷,第 315 页。

病的隐喻与文学生产

——丁玲的《在医院中》及其他

黄子平

从文学史或社会思想史的角度读丁玲的短篇小说《在医院中》，其值得重视的原因不在这部作品本身，而在作品与多重历史语境之间的关系，在作品与其他话语之间的互文性，在作品进入本世纪的“话语—权力”网络后的一系列再生产过程。

就丁玲毕生的创作而言，从《莎菲女士的日记》（“五四新女性”）到《杜晚香》（“社会主义女劳模”），《在医院中》恰好是一个戏剧性的转折点。茅盾曾在他的《女作家丁玲》中说，“她的莎菲女士是心灵上负着时代苦闷的创伤的青年女性的叛逆的绝叫者”。《在医院中》里的陆萍，正是丁玲写作中最后一个这样的“绝叫者”。自此之后，“时代苦闷的创伤”就在丁玲笔下消失了，或者说，“治愈”了。横向来看，这篇小说与丁玲那一时期的其他作品（《我在霞村的时候》，1940，《夜》，1941，《三八节有感》，1942，《风雨中忆萧红》，1942，等等），以及同一时期，艾青、罗烽、萧军、王实味等人的作品，一起构成了一种深刻不安的历史气氛。“五四”所界定的文学的社会功能、文学家的社会角色、文学的写作方式等等，势必接受新的历史语境（“现代版的农民革命战争”）的重新编码。这一编码（“治疗”）过程，改变了二十世纪后半叶中国文学的写作方式和发展进程，也重塑了文学家、知识分子、“人类灵魂工程师”们的灵魂。纵向来看，1958 年《文艺报》发动对《在医院中》等作品的“再批判”，证明了“五四”与“5·23”[①]这两种语码之间的手术刀口弥合得并不完美，整个“编码—治疗”过程必须反复进行才能奏效。[②]一直延伸到八十年代的“消除精神污染”等运动，仍是这曾经声势浩大如今却渐趋式微的“社会卫生学”（social hygiene）驱邪治疗仪式的继续。

① “5·23”，指 1942 年 5 月 23 日毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表的纪念日。

② 毛泽东审定《文艺报》（1958 年第 2 期）的“编者按语”时，嫌它写得太露，“用字太硬，用语太直”，亲笔加了如下两段比较生动的文字：“‘奇文共欣赏，疑义相与析。’许多人想读这一批‘奇文’。我们把这些东西搜集起来全部重读一遍，果然有些奇处，奇就奇在以革命者的姿态写反革命的文章。鼻子灵的一眼就能识破，其他的人往往受骗。”谢谢丁玲、王实味等人的劳作，毒草成了肥料，他们成了我国广大人民的教员。他们确能教育人民懂得我们的敌人是如此工作的。鼻子塞了的开通起来，天真烂漫、世事不知的青年人或老年人迅速知道了许多世事。”这句“鼻子灵的一眼就能识破”似有语病，但所使用的有关“伤风感冒”的比喻却颇能说明问题。

一、“弃医从文”的故事

在影响二十世纪中国思潮的许多自然科学理论中，近代生物学的“范式”作用最为深远普泛。达尔文的进化论固然给出了一条乐观向上的时间矢线，激励国人在“天演人择”的所谓“规律”中救亡图存；将社会、国家、种族等等看作一个健康或病态的有机体的观点，亦与传统文化中的有机自然观一拍即合。既然中国已被视为一“东亚病夫”，对伟大“医国手”的回春之术的期待，对种种“治疗方案”的讨论和争论，就在其大前提从不引起疑问的情形下进行。在这样一种历史语境中，五四时代对文学的社会功能、文学家的社会角色等等的界定，自然很方便地从医学界获得生动形象的借喻。

鲁迅“弃医从文”的故事，常被用来极凝练又极丰富地涵括这一类观念。[①]“幻灯片事件”似乎戏剧性地改变了一个知识分子的生活道路，却仅仅是鲁迅多年来对“中国国民性的病根何在？”的反复思索的必然结果。多年后鲁迅在《我怎么做起小说来》一文中，亦重申了他的立场：“说到‘为什么’做小说吧，我仍抱着十多年前的‘启蒙主义’，以为必须是‘为人生’，而且要改良这人生。……所以我的取材，多采自病态社会的不幸的人们中，意思是在揭出病苦，引起疗救的注意。”但鲁迅的深刻之处和独到之处在于，他自始至终对文学的“治疗效果”有着近乎绝望的怀疑，以及与此相关的，对文学家所承担的“思想—文化”医疗工作者的角色有着的深刻怀疑。这一点我们在后面将再展开讨论。

现在来看看《在医院中》的陆萍——极具讽刺意味的是，她走了一条被迫“弃文从医”的道路！先是“依照她父亲的理想”就读于上海的一个产科学校，“才进去了两年，她自己就感到她是不适宜于做一个产科医生。她对于文学书籍更感到兴趣，她有时甚至讨厌一切医生，但仍整整住了四年。”好不容易辗转流浪到了延安读“抗大”，憧憬成为一个“活跃的政治工作者”，可是“‘党’、‘党的需要’的铁箍”又来套在她的头上，党需要她到这个新建的医院做“产婆”，“她能违抗党的命令么？”[②]

① 1904～1905 年日俄战争时代，据正在日本仙台医专就读的中国留学生周树人（鲁迅）讲述，学校的细菌学课上除了放映教学用的幻灯片，还放映一些时事画片。这个“幻灯片事件”人们已经很熟悉了，但为了展开我们的论述，还是有必要引一些原文在这里：“……有一回，我竟在画片上忽然会见我久违的许多中国人了，一个绑在中间，许多站在左右，一样是强壮的体格，而显出麻木的神情。据解说，则绑着的是替俄国做了军事上的侦探，正要被日军砍下头颅来示众，而围着的便是来赏鉴这示众的盛举的人们。”这一学年没有完毕，我已经到了东京了，因为从那一回以后，我便觉得医学并非一件紧要事，凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要著，是在改变他们的精神，而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是想提倡文艺运动了。”《鲁迅全集》人民文学出版社 1981 年版，第 1 卷，第 416～417 页。

②《在医院中》，见《丁玲短篇小说选》人民文学出版社 1981 年版，下卷，第 569～589 页。

在这里,“文学”和“医学”的对立首先不是由于“改变”国民的精神为第一要著”，而是由于人物的性格和气质，以及这性格和气质与“父之法”（生身之父和革命之“父”）的冲突。但当丁玲把“文学”与“政治工作者”相提并论时,这热爱“文学”的气质分明意味着更多的东西：热情、理想、对现状的不满、改变病态环境的决心和实践等等。丁玲似乎执意要把这种“文学气质”作为正面的、明亮的因素加以强调，甚至在写到医院中不多的与陆萍谈得来的两个朋友时，也不忘记点出那个严肃的外科医生郑鹏，“常常写点短篇小说或短剧”，“而且是很长于描绘的”。在陆萍为改变医院环境而提出的种种要求中，除了替病员争取“清洁的被袄，暖和的住室，滋补的营养，有秩序的生活”之外，还有“图画、书报、不拘形式的座谈会,和小型的娱乐晚会”。

文学家赋予自己喜爱的人物一点“文学气质”，似乎是顺理成章并无多大深意的事情。但是在丁玲写作《在医院中》的同一时间写下的一篇文章里，她明确无误地援引了鲁迅“弃医从文”的故事：“鲁迅先生因为要从医治人类的心灵下手，所以放弃了医学而从事文学。”[①]因此丁玲有意无意地写出一个被迫“弃文从医”的故事时，“文学一医学”的对立或借喻关系在此时此地，就添加出一层新的意义。与鲁迅作为启蒙思想家个人面对一盘散沙的国民大不相同，丁玲笔下的具有文学气质的青年人，是被“党”派到一个“医院”中去的。

①《我们需要杂文》，《解放日报》1941 年 12 月 23 日参见《延安文艺丛书 · 散文卷》，湖南人民出版社 1984 年版。

二、医院中新来的青年人

《在医院中》是一篇情节相当简单的小说。依照“原型”理论可以说它是“离家一探险一回家”童话的某种变奏：在“煤气中毒事件”的前夜，丁玲突然在全篇急促逼仄的语气中，荡开一笔，写到陆萍对“南方的长着绿草的原野、溪流、村落、各种不知名的大树、家里的庭院、母亲和弟弟妹妹、屋顶上的炊烟”的想念，这种对“回家”的渴望正昭显了她在寒冷的陕北高原的医院中“历险性”。也可以说它是一篇“成长小说”的片断：人物在新的环境和新的人群中学习人生的课程，逐渐成长起来了。小说

篇末的“警句”据说被许多当时延安的青年人抄下来贴在窑洞里作座右铭：“新的生活虽要开始，然而还有新的荆棘。人是要经过千锤百炼而不消溶才能真正有用。人是在艰苦中成长。”但聚焦于本文所讨论的主题，我们读到的，却是一个自以为“健康”的人物，力图治愈“病态”的环境，却终于被环境所治愈的故事（在这种读解中，我们会想到，这是《狂人日记》故事的“现实主义”变奏：‘狂人’呼吁人们‘改悔’，最终却被治愈，‘赴某县候补’去了）。

小说一开头就电影式地给出一个并不令人愉悦的空间景观：

> 十二月里的末尾，下过了第一场雪，大河小河都结了冰，风从收获了的山岗上吹来，刮着拦牲口的篷顶上的苇秆，呜呜的叫着，又迈步到沟底去了。草丛里藏着的野雉，便唰唰的整着翅子，更钻进那些石缝或是土窑洞里去。白天的阳光，照射在那些冰冻了的牛马粪堆上，蒸发出一股难闻的气味。几个无力的苍蝇在那里打旋，可是黄昏很快的就罩下来了，苍茫的，凉幽幽的从远远的山岗上，从刚刚可以看见的天际边，无声的，四面八方的靠近来，乌鸦都打着寒战，狗也夹紧了尾巴。人们便都回到他们的家，那唯一的藏身的窑洞里去了。

然后才是一个近景：“一个穿灰色棉军服的年轻女子，跟在一个披一件羊皮大衣的汉子后面，从沟底下的路上走来”，“她在有意的做出一副高兴的神气，睁着两颗圆的黑的小眼，欣喜的探照荒凉的四周”。随后是一连串相当阴惨的环境描写，幽暗潮湿而寒冷的住处，跳到被子上的老鼠，更重要的是，整个令人不快的人际关系等等。[1]

环境描写的“不现实”，一直是这篇小说引发批判者们的愤怒和热情的主要原因。最早的批判文章发表于“延安文艺座谈会”开过没几天，批评家在详尽分析丁玲用“旧现实主义”的创

① 1936年秋，丁玲化装成西北军的一个士兵，从西安来到陕北。她后来的《我怎样来陕北的》一文中，说“这次旅行是有生以来最愉快的事”。被国民党特务绑架囚禁了这么些日子之后，终于回到“自己人”当中，其快乐兴奋的心情可想而知。但特别引人注意的却是同一篇文章里的这些字句：“我来陕北已有三年多了，刚来时很有些印象，曾经写了十来篇散文，因为到前方去，稿子被遗失了，现在大半都忘了。感情因为工作的关系变得很粗，与那时来时完全两样，也就缺乏追述的兴致。”（《我怎样来陕北的》，1940）这段文字或许有助于对《在医院中》（1941）所描写的‘感情’与‘工作’的关系的解读。

作方法营造一个消极、静止、落后的环境的同时，还极细致的指出两处有关“苍蝇”的“景物描写上的错误”，一处就是开头的“几个无力的苍蝇在那里打旋”，一处在第三节第一段：“院子里四处都看得见有用过的棉花和纱布，养育着几个不死的苍蝇”。冰天雪地的陕北 12 月底，怎能“主观地”肯定苍蝇“不死”呢？批评家的嗅觉确实是敏锐的。[①]十六年后的“再批判”中，另一位批评家则以自己在延安住医院的亲身经历证明，“我们的病房是温暖的”，也“没有遇到陆萍之类的人物”。他说：“我的经历足够作为一个反证，证明丁玲的小说《在医院中》所描写的种种阴森恐怖的图景，似乎在延安住医院‘简直是受罪’的说法，无非是莎菲女士对读者的愚弄，无非是莎菲女士的扯谎。”[②]

投入“再批判”者的“证词”，其可信的程度是很低的。因为就在同一本刊物的另一篇文章中，评论者也不得不承认当时的延安存在着一个管理混乱的、可能被丁玲取作“原型”的拐峁医院。[③]关于白求恩大夫在延安医院的工作的许多记载，他愤怒地与混乱、消极、落后搏斗的情形，较之陆萍女士，实在是有过之而无不及。因此，八十年代初，一篇立意为《在医院中》平反的文章，高度概括地指出：“陆萍与周围环境之间的矛盾，就其实质来说，乃是和高度的革命责任感相联系着的现代科学文化要求，与小生产者的愚昧无知、偏狭保守、自私苟安等思想习气所形成的尖锐对立”，“可以说，它是《组织部新来的青年人》这类作品的先驱。陆萍正是四十年代医院里新来的青年人”。[④]

但是，这种颇具“洞见”的概括，仍然可能对问题的更复杂的一面有所‘不见’。

为什么是“医院”，而不是可能更为偏狭保守的乡村（如鲁迅的‘未庄’）？同样，十几年后，为什么是‘组织部’，而不是别的什么部？）当然，描写一个本来即以治疗病患为己任的单位的“病态”，可以讽刺性地使上述“尖锐对立”显得更为鲜明触目。（同样，以“组织社会生活”为职责的组织部却失去了对自身的组织能力，问题的严重性不就更突出了么？）但是，不容忽略的是，尽管有这样多的“愚昧无知、偏狭保守、自私苟安”等“小生

①燎荧《“人……在艰苦中生长”——评丁玲同志的〈在医院中〉》，见《解放日报》1942 年 6 月 10 日。

②张光年，《莎菲女士在延安——评丁玲的小说（在医院中）》，《文艺报》1958 年第 2 期。

③《文艺报》1957 年 9 月 29 日第 25 期。

④严家炎，《现代文学史上的一桩旧案——重评丁玲小说《在医院中》，《钟山》1981 年第 1 期。

产者的思想习气",从结构上看,"医院"这种社会部门却完全是"现代科学文化要求"的产物。麻雀虽小，五脏俱全。这个新建的医院有院长、总务处长、管理科长、秘书长,有外科主任、产科主任,当然,还有指导员。医院里有着各种会议、申请、布置、调查和汇报。如果说这个环境有"病态"的话，这已是以"现代方式"组织起来的"病态"。[①]这样，陆萍等人的努力，实在是在要求"完善"这个环境的"现代性"，他们的意见其实经常被承认是"好的"、"合理的",却又显然无法经由这个环境本身的"组织途径"来实行。他们是这个有机地组织起来的单位中的"异质"，从所谓"社会卫生学"的角度看，他们正是外来的"不洁之物"。尽管他们的意见往往在事后被"组织"改头换面地采用，但通常是在"组织"运用合法清洁手段"处理"过他们个人之后。

这一切都意味着文学家以及有着"文学气质"的"青年人"，他们的写作方式和生存方式，都将面临根本的改变。我们从《在医院中》和丁玲同一时期的作品中，从同一时期其他"文学青年"的写作中，感受到的正是这种深刻不安的历史气氛。

三、"还是杂文时代"?

陆萍在医院中，上午干她的不胜其烦的本职工作。"一到下午，她就要变得愉快些，这是说当没有产妇临产而比较空闲的时候。她去参加一些会议，提出她在头天夜晚草拟的一些意见书。她有足够的热情，和很少的世故。她陈述着，辩论着，倾吐着她成天所见到的一些不合理的事，她不懂得观察别人颜色，把很多人不敢讲的,不愿讲的都讲出来了。"这就是说,陆萍利用她比较空闲的时间"弃医从文",她写作,她陈述,在某种意义上,她的这些话语活动使她变成了一个——"杂文家"。

前面引述过丁玲写于与《在医院中》同一时间的杂文《我们需要杂文》，文中重述了鲁迅"弃医从文"的故事，但在丁玲看来,鲁迅所从的"文",干脆就是"杂文":"鲁迅先生因为要从医治人类的心灵下手，所以放弃了医学而从事文学。因为看准这一时代的病症，须要最锋锐的刀刺，所以从写小说而到杂文。他

①有关"医院"这种与现代学校、监狱等以集中、控制为主要特征的社会机构的论述，请参看福柯(Michel Foucault)的著作《诊所的诞生》(*The Birth of the Clinic*)。许多人在讨论当代中国社会形态时，多强调其与传统中央集权社会的联系(所谓"封建性"),而完全忽视它的"现代性"，忽视"农民革命党"在组织、控制等方面的高度集中和高效能，与"现代科学文化要求"并不相违。王蒙笔下的组织部长刘世吾，是最早洞察并适应当代中国的社会生活的机械化、公式化特征的，相形之下，新来的颇具"文学气质"的青年人林震（喜欢看苏联小说和听柴可夫斯基的《意大利随想曲》),就显得太"不成熟"了。

的杂文所触及的事物是包括了整个中国社会的。”[①]一篇旨在争取杂文写作的合法性的杂文，其本身的生存依据就已经是暧昧不明的。因此丁玲在援引权威和经典时不惜将之简单化狭窄化，以支撑立论的强度，就是很自然的了。当我们把这种援引重新放回四十年代彼时彼地的历史语境去读解时，却能看出“杂文”在这里已远远超出了文类或体裁的范畴。“杂文”不仅意味着一种写作方式，而且意味着那一代知识者对他们所理解的“五四精神”的坚持和传承，意味着对那个时代、民族、大众的一种道德承诺，意味着对艺术创作的自由独立精神的执守，意味着对“五四”时代所界定的文学家的社会角色的认同，总之，意味着一种生存方式。（对八十年代中国大陆的“报告文学”，在某种意义上，亦可作如是观。）

耐人寻味的是，几乎所有当时争取“杂文写作”合法性的文章，都在援引鲁迅的同时，使用了大量与‘医学’有关的隐喻。艾青写道：

> 希望作家能把癣疥写成花朵，把脓包写成蓓蕾的人，是最没有出息的人——因为他连看见自己丑陋的勇气都没有，更何况要他改呢？愈是身上脏的人，愈喜欢人家给他搔痒。而作家却并不是欢喜给人搔痒的人。等人搔痒的还是洗一个澡吧。有盲肠炎的就用刀割吧。有沙眼就用硫酸铜刮吧。生了要开刀的病而怕开刀是不行的。患伤寒而又贪吃是不行的。鼻子被梅毒菌吃空了而要人赞美是不行的。假如医生的工作是保卫人类肉体的健康，那么，作家的工作是保卫人类精神的健康——而后者的作用更普遍，持久，深刻。[②]

丁玲：“陶醉于小的成功，讳疾忌医，虽也可以说是人之常情，但却只是懒惰和怯弱。”[③]王实味：“我们甚至尽一切力量拖曳着旧中国底代表者同我们一路走向光明。可是在拖曳的过程中，旧中国底肮脏污秽也就沾染了我们自己，散布细菌，传染疾

①③《我们需要杂文》。

②艾青《了解作家，尊重作家》，《解放日报》1942年3月11日，副刊《文艺》第100期。

病。”而王实味以“野百合花”作他的那些杂文的总标题，原因之一，是听说“这花与一般百合花同样有着鳞状球茎，吃起来味虽略带苦涩，不似一般百合花那样香甜，但却有更大的药用价值。”[①]

没有人否认“杂文”的药用价值。问题的危险性在于：对“谁”用药？在哪里开刀？对已经将一切“手术刀”有效地管理起来的“医院”本身开刀么？

杂文作者们论证的焦点恰在于此。“即使在进步的地方，有了初步的民主，然而这里更需要督促，监视，中国所有的几千年来的根深蒂固的封建恶习，是不容易铲除的，而所谓进步的地方，又非从天而降，它与中国的旧社会是相连结着的。而我们却只说在这里是不宜于写杂文的，这里只应反映民主的生活，伟大的建筑。”(丁玲)[②]“在边区——光明的边区，有人说‘杂文的时代过去了’，我也是很希望杂文的时代不要再卷土重来的，因为不见杂文，同时也就不见可怕的黑暗，和使人呕心的恶毒的脓疮，这样，岂不是‘天下太平’了吗？岂不是很有把握获得‘抗战的最后胜利’吗？”（罗烽）[③]“说延安比‘外面’好得多,教导青年不发‘牢骚’,说延安的黑暗方面只是‘些微拂意的事’,‘算不得什么’，这丝毫不能解决问题。是的，延安比‘外面’好得多，但延安可能而且必须更好一点。”[④]

值得注意的是，杂文作者们也和他们的论敌一样，严格区分着‘里面’和‘外面’,强调‘疾病’的‘外来性’,是因了跟‘旧中国’的连结而沾染的。他们没有意识到，他们所援引的鲁迅杂文的经典性和权威性，正是在这关键的一点上失了效用。

“内外有别”，这是在强敌压境、残酷的战争和白色恐怖中冲杀出来的环境中，极具笼罩性的观念和逻辑。在医院中，指导员向陆萍介绍情况，其中的一条就谈到，“医生太少，而且几个负责些的都是外边刚来的，不好对付”。医院中传来传去的“闲话”中，也有这样的内容：“谁是党员，谁不是，为什么不是呢，有问题，那就有嫌疑！”依据人类学家的研究，在一个群体约束力强而个人角色规范模糊的社群中，非常注重社会群体界限的存在，内

①④ 王实味，《野百合花》，《解放日报》1942 年 3 月 13、23 日。

②《我们需要杂文》。

③罗烽，《还是杂文时代》，《解放日报》1942 年 3 月 12 日,副刊《文艺》第 101 期。

外分明，“非我族类，其心必异”，我群与群外的分野极为明显。以个人的身体来象征社会群体时，身体的界限也非常被看重，界限的跨越进出因之成为一种重大事项：疾病或身体的痛苦都视为外物的侵入所致，维护身体界限的和谐不使外物进入，就成为重要的价值所在。同时由于社会内部个人角色规范的模糊不严谨，更促使对群体界限的重视，内部的混淆不清和困境，都怀疑为外敌所致，清扫内奸以御外敌是这类社会的特征，人类学家称之为注重“社会卫生学”的社会。[1]《在延安文艺座谈会上的讲话》立论的基本逻辑就建基于这“内”与“外”的二项分立之上。你是‘内人’，你就必须歌颂‘内面’的光明。你是‘外人’，你才会暴露我们的黑暗。二者必居其一。暴露“内面”的黑暗者其作品未必伟大，歌颂“外面”的光明者其作品必定渺小。二者必居其一。鲁迅的杂文从来是对“外”的，从来没有对“内”过。（鲁迅晚年最后三本杂文集以‘且介亭’[‘半租界’]命名，其空间位置的暧昧不明，恰好是对这种“内外”二项分立逻辑的一个讽刺。鲁迅写给友人的信中对左翼“内面”的领导人颇多牢骚和愤懑，“工头”、“奴隶总管”一类的刻薄用语俯拾即是，置于二十年后“胡风集团’材料的那批信件中，毫不逊色。）

实际上，鲁迅关于疗救“国民性”的“病根”的思想，与这种“驱邪清污”的“社会卫生学”观念，有根本的区别。正是在这里，产生了鲁迅对文学的“疗效”的深刻怀疑，连带着对承担这医疗任务的文学家的角色的认同危机，构成了他意识中沉痛的思想矛盾，在他对中国诸问题的真切的实际了解和他对时代、民族的道德承担之间，产生了精神上的“紧张”。

四、大喝一声：“你有病呀！”

“抉心自食，欲知本味。创痛酷烈，本味何能知？……”“……痛定之后，徐徐食之。然其心已陈旧，本味又何由知？……”（《野草·墓碑文》）鲁迅的逻辑是一个彻底的自我缠绕的逻辑：一个在思想和精神上深患重病的民族，如何能认清它的病症的基本原因是它的思想与精神呢？诊断既不易，又如何

[1] 参看 Mary D. Douglas, *Natural Symbols* （New York: Vintage, 1973）。另参看李亦园《文化的图像》，台北允晨文化公司 1992 年版。

奢言治疗呢？如果病因植根于民族文化的内部，身处其中的拥有同样精神资源的个人，又如何能喊出：“从来如此，就对么？”的声音呢？答案是：他不能，除非他疯了。但既然他“疯”了，他对事实真象的洞察和了解就无法传达给“正常人”。在正常人的健康世界里，必须加以疗救的恰恰是这个“疯子”而不是别人。[1]

与“驱邪”病理学总是提供虚假的乐观前景不同，鲁迅思想的内在逻辑提示的正是这深刻的焦虑和绝望。鲁迅进一步考虑“疗效”问题时，就得出更为沉痛的结论：他的呐喊不过是在一个“绝无窗户而万难破毁”的“铁屋子”里，唤醒几个人，使之死得更痛苦而已。他甚至自认成了替中国的吃人筵席做“醉虾”的“帮手”：“弄清了老实而不幸的青年的脑子和弄敏了他的感觉，使他万一遭灾时来尝加倍的苦痛，同时给憎恶他的人们赏玩这较灵的苦痛，得到格外的享乐。”[2]

显然，丁玲笔下的“莎菲女士”群，正是这一代被“弄清了脑子”和“弄敏了感觉”的青年。他们的苦痛和幻灭较之其先辈带有更深重的现代色彩，被当时的论者套上“世纪末的病态”的标笺加以分析。[3] 有意思的是，丁玲在小说《一九三○年春上海》里，写到一位作家对写作的反省时，也说出了与鲁迅类似的意思的话：

> 纵说有些读者是曾被某一段的情节或文字感动过，但那读者是些什么样的人呢，是刚刚踏到青春期、最容易烦愁的一些小资产阶级的中等以上的学生们。他们觉得这文章正合了他们脾胃，说出了一些他们可以感到而不能体味的苦闷。……可是结果呢，我现在是明白了，我们只做了一桩害人的事，我们将这些青年拖到我们的旧路上来了。一些感伤主义，个人主义，没有出路的牢骚和悲哀……他们的出路在哪里，只能一天一天更深的掉在自己的愤懑里，认不清社会与各种苦痛的关系。……所以我现在对于文章这东西，我个人是愿意放弃了。[4]

①参看林毓生《鲁迅思想的特质》，《政治秩序与多元社会》，台北联经出版公司 1989 年版。

②鲁迅《答有恒先生》，《鲁迅全集》，第 3 卷，第 454 页。

③钱谦益《丁玲》，“歇斯底里、颓废、冲动、厌世悲观、无止境的梦想、耽于肉欲、神秘狂、贪求刺激”等等。《现代中国女作家》北新书局 1931 年版。

④《一九三○年春上海》，《一个人的诞生》上海新月书局 1931 年版。

与鲁迅在绝望中仍保持启蒙者的英勇姿态不同，这一代写作者在觉悟到“文章无用”的同时，极易于转向对自身疾病的诊断分析，并向往某种“实际解决”的前景光明的一揽子治疗方案，——或许，这能解释为什么后来他们能够如此虔诚地接受施于他们身上的‘驱邪’治疗仪式。

让我们再来看看医院中的陆萍。不像鲁迅的“狂人”，完全生活在正常人健康世界的“外面”，她只是一个“小小的怪人”，“被大多数人用异样的眼睛在看着”而已。可是用现代心理学的眼光看,陆萍的‘怪’,是满可以贴以那些被称作‘狂’的病症标笺(‘偏执狂’、‘被迫害狂’等等)而毫无扞格之处的。譬如她到医院的第二天，与她的几个同事的第一次见面，就都有了许多阴郁的印象。化验室的林莎——“在用一种怎样敌意的眼睛来望她。林莎有一对细的弯的长眼，……露出细细地引逗人的光辉。好似在等着什么爱抚,好似在问人:‘你看,我还不够漂亮么?’可是她对着刚来的陆萍，眼睛只显出一种不屑的神气：‘哼！甚么地方来的这产婆，看那寒酸样子！’……陆萍只憨憨的对她笑，心里想：‘我会怕你什么呢，你敢用什么来向我骄傲？我会让你认识我。’她既然有了这样的信心,她就要做到。”文化教员张芳子——“陆萍在刚看见她时，还涌起一阵欢喜，可是再看看她那庸俗的平板的脸孔时，心就像沉到海底下似的那末平稳，那末凉。”小儿科医生、产科主任王梭华的太太——“浑身都是教会女人气味……她总用着白种人看有色人种的眼光来看一切，像一个受惩的仙子下临凡世，又显得慈悲，又显得委屈。”这些颇具“杂文”气息的对同事的第一印象，显示了一种对环境的“过度反应”和‘自我防御’机制。待到‘煤气中毒事件’之后,陆萍的“病态”转换成进攻型的了。“现在她似乎为另一种力量支持着，只要有空便到很多病房去，她搜集着许多意见，她要控告他们。”“她苦苦寻思,如何能攻倒别人,她永远相信,真理是在自己这边的。”不给她治治真是不行的了，医院的稳定压倒一切。

“驱邪”仪式适时举行。“没有脚的人”适时出现了。丁玲的失策在于没有使用‘指导员’或‘院长’等更能代表‘组织”

角色来主持仪式，仪式中更没有照念后来才形成的行之有效的标准话语，这是最令批判家们义愤填膺的事。但仪式就是仪式，其过程、目的、功能与后来多次举行的仪式并无不同。可以说，丁玲还是煞费苦心地赋予仪式主持人某种资格的：“过去是一个学生，到苏联去过，现在因为残废了只编一些通俗读本给战士们读。”何况，没有过几天，“卫生部”也来人找她谈话了，经过几次说明和调查，“她幸运地是被了解着的，而她要求再学习的事也被准许了”。小说没有写医院有什么变化和改进，而陆萍是“成长”了，或者说，“治愈”了。

“惩前毖后，治病救人”。在延安的“整风文献”中，我们可以读到如此频繁出现的来自“医学”方面的借喻。[①]《讲话》用阶级分析的办法，雄辩地颠倒了鲁迅“弃医从文”故事中“医生”与“病人”的角色分配，重新界定了“洁”与“不洁”：“拿未曾改造的知识分子和工人农民比较，就觉得知识分子不干净了，最干净的还是工人农民，尽管他们手是黑的，脚上有牛屎，还是比资产阶级和小资产阶级知识分子都干净。”[②]对于一心还想着用杂文笔法去医国救民的文学家，这种颠倒不啻当头棒喝。——“说理的首先一个方法，就是重重地给患病者一个刺激，向他们大喝一声，说：‘你有病呀！’使患者为之一惊，出一身汗，然后好好地叫他们治疗。”[③]这是最生动的场面描绘，昭显着治疗过程的“仪式性”。类似的直接涉及的人的身体的“社会卫生学”比喻，在其后的当代中国史上层出不穷，越来越生动，也越来越令人触目惊心：“抢救运动”，“脱胎换骨”，“挖心”，“洗澡”，“脱了裤子割尾巴”，“武斗只触及皮肉，文斗才触及灵魂”等等。在无数这样的“驱邪”场面中，“不干净”的人站在中间，“最干净”的人们被发动起来围在四周，不知鲁迅看了这样的“幻灯片”将作何感想？

文学的那次住院治疗，被证明是非常成功的。“杂文时代”结束了，开始了“秧歌剧时代”。我很欣赏像《兄妹开荒》、《夫妻识字》一直到后来的《老俩口学毛选》这样的节目。它们都短小精悍地，讲述了在“家庭”这种群体界限鲜明、约束力强的单位中，个人经由有效的小型“驱邪”仪式调整角色规范，重新达到群

①不妨略引一些在这里。《整顿党的作风》：“直到现在，还有不少的人，把马克思主义书本上的某些个别字句看作现成的灵丹妙药，似乎只要得了它，就可以不费气力地包医百病。”“我们揭发错误批判缺点的目的，好像医生治病一样，完全是为了救人，而不是为了把人整死。一个人发了阑尾炎，医生把阑尾割了，这个人就救出来了。任何犯错误的人，只要他不讳疾忌医，不固执错误，以至于达到不可救药的地步，而是老老实实，真正愿意医治，愿意改正，我们就要欢迎他，把他的毛病治好，使他变为一个好同志。”(载《毛泽东选集》第3卷，第778，776页。)《在延安文艺座谈会上的讲话》：“一个人做事只凭动机，不问效果，等于一个医生只顾开药方，病人吃死了多少他是不管的。试问这种立场也是正确的吗？这样的心，也是好的吗？……我们判断一个党、一个医生，要看实践，要看效果，判断一个作家，也是这样。”(载《毛泽东选集》，第3卷，第830页。)

②毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第3卷，第808页，人民出版社1991年版。

③毛泽东《反对党八股》，载《毛泽东选集》第3卷，第833页，人民出版社1991年版。

体和谐，去争取对“外面世界”的胜利的故事。它们不仅是整部当代中国文艺史的缩影，也是整部当代中国史的缩影。

可是巨大的疑问一直存在着：如果文学家能被“治愈”，文学（作为知识者对时代、民族的道德承诺的写作和生存方式的文学）真的能被治愈吗？如果文学已被治愈，“国民性的病根”又于今如何了呢？更重要的是：社会群体真的可以视作与人的身体一样的有机整体吗？文学真的是医治这个有机体的一种药物吗？文学家的道德承诺与他们实际承受的社会角色之间，真的毫无扞格吗？

（选自黄子平《‘灰阑’中的叙述》，
上海文艺出版社 2001 年版）

蒋纯祖论

赵　园

一个念头强烈地诱惑着我：我忍不住想要弄清楚，当路翎写《财主底儿女们》这部大书的时候，处在怎样一种感情状态。我依着自己的习惯，希望首先从作品的文字间捕捉住作者的情绪，而不去听作者关于自己的作品讲些什么。说实在的，读完这一部书，是需要足够的耐心的。也许现代小说史上再也找不到另外一部长篇，像《财主底儿女们》这样晦涩、精芜杂陈——一枚硕大的酸果！当我一点点艰难地啃下去，我想到了陀思妥耶夫斯基，那个"拥有一种病态的天才"[①]，给人物、同时给自己以"精神上的苦刑"[②]的俄国作家。

不用说，路翎无论功力还是实际成就，就不足以与那位巨人相比。但他的天性里似乎也有一种"残忍性"，一种使自己也使别人狂躁不宁的因素，——中国作家中极其罕见的个性与气质。

①《思想家和艺术家陀思妥耶夫斯基》，卢那察尔斯基《论文学》，第 218 页。

②《忆韦素园君》，《鲁迅全集》第 6 卷，第 67 页。

一

这是一部始终扰攘不宁，而且是在自始至终的扰攘不宁中写成的书。所有那些借路翎的笔而生存的人们——主要是蒋家儿女们，都像是希腊神话中的西绪福斯（Sisyphus）[③]和坦塔罗斯（Tantalus）[④]。恼人的思想，彼此间不断发生的冲撞，他们自己狂热、神经质的个人气质，都像无形的鞭子，抽打着、驱赶着这些高贵的人们，使他们的思维与情绪不能哪怕只是瞬间地固定在一点上。这群财主的儿女们中最年轻的一个，蒋纯祖，当他出场的时候，正像一只小狼，从那个时候起，他似乎就没有安静过。若是他偶然地沉静下来，也一定会瞬即触电一般地跳起来，猛烈地想，或者狂暴地动。

我想，每一个活人，都不可能以这种方式生活——他们一定会很快就力竭而死的。不必费太大的气力，你就可以从文字间

③西绪福斯被罚永不休止地推巨石上山，每次将到峰巅时巨石即滚下。与坦塔罗斯同为希腊神话传说中人物。

④宙斯的儿子。被罚站在湖水中，当俯身就水时，水即退去；欲摘取水果，树枝即被吹开，因此永远受饥渴之苦。

找到作者，那个习惯于以“处于紧张状态的思想、感情和形象”[1]进行创造的小说家。这个人的个人情绪，无疑是小说特异节奏和氛围的重要来源。他无法使自己安静下来。当创作这部长篇小说时，他似乎正在承受着巨大的精神磨难，狼一样狂暴地奔突，极力从兽槛中冲出去。他肯定着，又否定着，跟自己争辩，说服自己，或者推翻自己，甚至拷问自己。小说使人相信，他的整个创作过程充满着痛苦；直到终篇，他也没有能够制服座下那匹凶暴的马，——他抓不牢自己思想的辔头。

①《思想家和艺术家陀思妥耶夫斯基》，卢那察尔斯基《论文学》，第 207 页。

由这种持续的狂躁与兴奋中，产生出《财主底儿女们》异乎寻常的叙述方式。这样的叙述方式不可能不破坏“整体感”。生活像是在他的叙述中一块块碎裂了，风化了，变成了一个个局部，片段，瞬间。动作总是突发的，不连贯的。镜头迫不及待地在不同的形、色、人、物上跳过，焦距迅即变换。这里也有细节，甚至过分精美，显出贵族式的豪华，每一笔都带着一种情调、氛围，把人物裹在里面。但在缺乏整体感的叙述中，它们却像是阳光下一堆亮闪闪的玻璃碎片。

动荡不定的，是这整部作品，而不是其中的某个局部，某个人物和人物的故事。

那么，纠缠着作者，使这个灵魂如此不宁的，究竟是什么？怎样的一种巨大的困惑，才有可能驱使一个十七岁的青年[2]，动手写一部对于他这样的年龄，显得过于沉重的大书，承受一种如此旷日持久的“精神上的苦刑”？——这一切为了什么？

②小说的作者路翎在《财主底儿女们·题记》（1945 年 5 月）中说：“这部东西，是在 1940 年就起手写的。”是年，作者 17 岁。初稿在战火中丢失，作者又重新着手写它。

二

> ……我们中国，也许到了现在，更需要个性解放的吧，但是压死了，压死了！……不容易革命的呢，小的时候就被中国底这种生活压麻木了，……一直到现在，在中国，没有人底觉醒，至少我是找不到！……（第二部第十三章）

这里叹息着的，是蒋纯祖。是这样地艰难，人物与作者，终于把最使他们不安的思想，清晰一点地表述出来。

其实，一个统一的意图，贯彻在小说第一部第一章到第二部的最后一章。作者像一个初入狩猎场的猎人，由各个角度，笨拙而又执拗地逼近他的猎物。由于他为自己选择的对象世界过于庞大、芜杂，叙写中常常失去驾驭，以至使碎散的场面、片段，矛盾混乱的思想，有时险些儿把他的主要意图给淹没了。但你仍然可以由情节的错杂交织中，触摸到作者构思的基本线索，找到情节一作者思想的逻辑，尽管它们常常显得暧昧，闪烁不定。

我们不妨追踪一下作者的思想径路——直接沿着作品情节的推展；并且试图解释，这种思想径路是由怎样的历史环境和现实条件中产生的；这样地思考着、描写着的人，与决定中国命运的历史活动，以怎样的方式联系着。

第一部：家族历史与家族性格

这部长篇小说，仅仅结构方面，也令人感到炫惑。小说第一部，推出了一个庞大的形象系统，以蒋家家族谱系为经纬，其间交织着蒋家，以及外围的各色人等。这是一个色彩斑斓的世界。最活跃的，作为这家族的灵魂的，不是那个威严的父亲蒋捷三，而是蒋纯祖的哥哥蒋少祖。第二部的焦点，更多地集注在一个目标上，即在第一部里还不足以引人注目的蒋家的小少爷蒋纯祖。这里也有一个纷杂的世界，但它却是主要围绕这一个人、为了这一个人而设置的。蒋少祖们退居远景，蒋家的第三代人却占据了较为重要的位置。《财主底儿女们》情节的发展，是在这个家族的命运史中实现的。除了这种常见的结构方式之外，这部小说还必须有别的什么，才能把它格外纷繁的内容组织起来。我们在下文中也许可以解释清楚，构成小说内在统一的因素究竟是什么。

这个封建大家族，在中国现代文学中，是一个惹人注目的存在。父亲和儿女、直系以及旁系，——这个家族所有成员，彼此惊人地相似。他们都是敏感、神经质的，都有贵族的精神优越感，都像那个王桂英一样，"不能照别人一样地生活"，有着一种"时常显得乖谬的激情"。这还要算是较为次要的方面。这是一

些绝对孤独的灵魂。这里每个人在每一瞬间，都强烈地意识着自我的存在，激赏自己，超乎一切地钟爱自己，像钟爱热恋中的情人。他们都善于把外在世界变成自己“精神支配下的”“内心的图景”，把作为对象的客观世界化为对象化的自我。这些人在外界的每一现象上都首先看到、感觉到自己，并细致地品味这种感觉。这才是一种不寻常的秉赋。具有上述秉赋的人，不可能不是高傲的。由这个家庭走出的“政治家”蒋少祖，几乎轻蔑自己以外的任何人，始终救世主一样地垂着他俯怜众生的眼睛。（他的弟弟蒋纯祖，差不多一开始就以超人自居，认定了自己只能走一条‘险恶的、英雄的道路’，而此外的路则是留给庸常之辈的。）那个热狂的王桂英，只要有一个机会使她与众不同，比如在示威游行中被拥上了演说台，她的第一个陶醉就会是：“她站在高处，群众在她底脚下仰面看着她。”他们不但是财产上的，而且是精神上的贵族，上帝的选民。这样的一些人，即使对于孤独的体验，也异乎常人。蒋少祖常常醉心于他自以为是“自由而神圣”的孤独感，夸张地想：“他，蒋少祖，在中国走着孤独的道路……[①]”（而蒋纯祖即使还是一个少年时，就已经乐于享受那种“热烈而凄凉的孤独”，体验孤独者的近于神秘的内心生活。）在路翎笔下，甚至一个工人（朱谷良），也像蒋家的少爷们那样沉醉在孤独中。你会感到，知识者的某些精神特征，在蒋家的家族性格中，被成倍地放大了。

在这样一些赋有异禀的人们中间，出现了中国小说中罕见的家庭关系、人物关系。多么令人诧异：这部小说中众多的人物，经常是由彼此相斥的力联系在一起的。每一个人都不了解、不信任其余的人，即使一母所生的姊妹，即使一道亡命的伙伴。这个世界里不存在和谐。人们“彼此怀着厌恶”，“他们都觉得自己是特殊地孤单的”。有时‘戒备’和‘敌意’使他们简直类乎“宿命的仇敌”，怨鬼一样彼此纠缠，仿佛只是为了证明人与人的不能相容似的[②]。坼裂声在一切把人们连结在一起的地方响着。所有路翎人物的活动空间，无处不像是苦恼的渊薮。

本文所论的蒋纯祖，直到小说第一部第三章才迟迟出场。

①小说让人们看到，这个有着夸大的使命感的人，怎样毫不犹豫地以他渺小的情欲，让一个女子（王桂英）吃了苦头。这个人物是足够复杂的。

②如第一部中的蒋蔚祖夫妇，如第二部中的朱谷良与石华贵。

那是他姐姐蒋淑华的喜宴上。“ 一个穿短裤的、兴奋而粗野的少年跳上了门槛。他用明亮的眼睛看着大家，怀着一种敌意。 ” 粗野，狂暴，神经质。你一下子就认出了蒋家真正的家族标志。

到第一部临近结束时，你已经不能把这个青年贵族和他的哥哥蒋少祖在气质上区分开来。这个野心勃勃的少年对着世界傲然宣布：“ 这些是我的！这一切全是我的！ ”

这是一个真正的蒋纯祖式的宣言。这声音所引起的，与其说是惊讶，不如说是困惑。它不像是三四十年代的，甚至也不像是“ 五四 ” 的。陌生感推你离开人物，陌生感同时也强化印象。这后者也许正合于作者的需要。 ——在表达一种思想时，他要求“ 强烈 ”!

第二部：蒋纯祖及其性格历史

苏州——南京——上海，是第一部中人物活动的三角区。每一处都伴随着一种特定的情调、音乐主题，而又与一个或一组人物的性情、格调相应。旷野——武汉至重庆、演剧队 —— 乡场，则是第二部中蒋纯祖生命史的三个段落，这个性格的三部曲。它们同样不只提供了显示同一性格的不同舞台，而且彼此构成情调的对比。小说的总体结构是匀称的。

旷野　旷野、漂流者，永远使这个作者迷恋。当第二部开始后不久，蒋纯祖就由燃烧着的南京逃出来，跟偶然遇到的朱谷良们一起，沿长江和广袤的江岸平原漂流。

旷野上的蒋纯祖，令人想到法捷耶夫小说《毁灭》中的美谛克。甚至连两个人的处境都那么相像。他们都是知识者，处在跟他们的出身、教养极其不同的人们中。在《毁灭》里，那是一支“ 溃灭 ”中的袭击队，旷野上蒋纯祖所跟随的，也是一支小小的队伍，所谓乌合之众。两个人物的相似尤其在他们的善恶观念上。两部书都让人物面对人类生活中必然会发生的残酷。《毁灭》中的袭击队，为了不致使同伴落入敌手，不得不毒死病人；由于饥饿，不得已而劫粮。《财主底儿女们》里那一群漂流者中间，一再演出杀人的场面，比如朱谷良枪击强奸民女的国民党兵痞。两

个人物——美谛克与蒋纯祖，对于这类事件有着相似的反应。毒死病人和劫粮，都使文雅的高中学生美谛克厌恶。“他反对毒死病人,而并无更好的计谋,反对劫粮,而仍吃劫来的猪肉(因为肚子饿）。他以为别人都办得不对，但自己也无办法，也觉得自己不行，而别人却更不行。[①]”在袭击队队长莱奋生看来，美谛克不过是俄国式的生活中才能生长出的“懒惰的，没志气的人物”，“不结子的空花”。蒋纯祖也一般地对于杀人怀着嫌恶。因为被杀者(无论其有怎样的罪恶)“也是一个人”,而“他,蒋纯祖,爱一切的人”,在这群野蛮人中间,只有他,才“理解别人底生命底意义”。两个人物这种高贵的悲悯，在他们所处的具体场合，都不能不是虚伪的。因为这种悲悯丝毫不对实际后果负责，也丝毫不关心问题的实质方面。超越具体善恶的道德立场，只能是虚构的。

① 《〈毁灭〉后记》(1931 年 1 月),《鲁迅全集》第 10 卷,第 326 页。

旷野上的蒋纯祖忠实于他自己，但路翎的描写却缺乏包含在法捷耶夫的描写中的批判力量，蒋纯祖也缺乏美谛克形象的讽刺意义。这多半由于像在《财主底儿女们》所提供的其他场合那样，蒋纯祖在精神上比周围所有的人优越。朱谷良决不是莱奋生。这是个冷酷、多疑、野心勃勃的家伙。这种人物关系，使得蒋纯祖的卑怯、虚伪(当然是不自觉的),也招人怜悯。

旷野上的漂流，才是蒋纯祖性格历史的真正起点。蒋纯祖在这里最显眼的,是他的要求“爱一切的人”,“理解一切人的“生命底意义”的思想。情节在继续推进中使人们看到，具有上述观念的蒋纯祖，怎样地在与环境的必然冲突中，艰难地走他自己的人生道路。

武汉——重庆、演剧队 有关演剧队的描写，在小说的整个第二部中最集中也最富于戏剧性，冲突的性质表现出前所未有的明确与肯定。旷野上的蒋纯祖，向残酷的环境要求人道，要求对“别人底生命底意义”的理解，演剧队的蒋纯祖，则向革命组织、集团要求尊重个性。

小说在这个环节上对于主人公的把握，仍然是准确的。你看，这就是那个置身于一个具体的救亡组织——演剧队中的蒋

纯祖：

> 他只注意他底无限混乱的内心，他觉得他底内心无限的美丽。虽然他在集团里面生活，虽然他无限地崇奉充满着这个集团的那些理论，他却只要求他底内心——他丝毫都不感觉到这种分裂。这个集团，这一切理论，都是只为他，蒋纯祖底内心而存在；他把这种分裂在他底内心里甜蜜地和谐了起来。在集团底纪律和他相冲突的时候，他便毫无疑问地无视这个纪律；在遇到批评的时候，他觉得只有他底内心才是最高的命令、最大的光荣和最善的存在。因此他便很少去思索这些批评——或者竟至于感不到它们。

这两方面——一方是以“自己底心灵”为“最高的存在”的蒋纯祖，一方是把一切个人感情（主要是爱情）都视为“小布尔乔亚”的恶劣根性，习惯于在绝不相容的对立中思考个人与集体关系的演剧队的领导者——的冲突是无可避免的。这种冲突，以演剧队的批判会为顶峰，构成爆炸性的场面。在这个场合出现的蒋纯祖，俨然是一位英雄。他的雄辩的发言，借了作者饱孕着激情的叙述，把他自己的某些方面（比如无视“集团底纪律”等等）自然地掩盖了。更何况站在蒋纯祖对面、组织对蒋纯祖的批判的，是一些多么委琐，褊狭，善妒，智能低下的角色！这不能不使蒋纯祖耸出于众人之上，使他的以自己的“内心”为“最高存在”之类，也像是一种应有的权利。

情况正与旷野相似。作者忠于他的人物。他写的的确是蒋纯祖，而且是包含了人物的全部弱点、以至卑污的思想、念头的蒋纯祖，但小说提供的情势——环绕这个人物的人们，他们之间的冲突，等等，都使蒋纯祖处于有利的地位，使他的弱点不至于显得过分刺目。也与有关“旷野”的章节相似，作者以他的大篇议论，清楚地表明了他的倾向：在导致冲突的主要问题上，他站在他的主人公一边。他把冲突的另一方明确地规定为教条主义者和“投机者”，而蒋纯祖这样的青年，则在普遍的投机中，“以

个人底傲岸的内心拯救了自己”。人物的性格在情节发展中保持了一贯性，作者对于人物的评价，也在不断的矛盾中保持了基本倾向的一贯性。

正是在演剧队里，蒋纯祖开始了一种在他是最痛苦的思考：关于“个性”与“这个时代底教条”、“最高的命令”的关系，关于个人与革命集团的关系。小说以后的章节使人们看到，主人公把上述思考一直带到了他生命的终结。这个问题在人物一作者那里如此重要，以至它有时成为超越于、游离于具体情节的东西，小说第二部的后半部，因此显得更为芜杂、滞重。

乡场　在同样要求尊重“个性”，激烈地攻击“教条”，并对现实的革命持怀疑态度的蒋家两兄弟之间，毕竟有着差异。

蒋少祖说：“我信仰理性！”

蒋纯祖说：“我信仰人民。”

尽管在说出这个字眼：“人民”的时候（小说第一部第十五章），蒋纯祖并不真正明白他说了些什么。小说的第二部，这个人物由演剧队到石桥场，性格却确实有了某种发展。作者也显然想在这里，使蒋纯祖与他的哥哥区分开来。虽然蒋纯祖的到石桥场，令人想到的是十九世纪七十年代俄国青年的“到民间去”。小说是这样描写的：初到石桥场的蒋纯祖，“只感觉到个人底热情，他不知道这和大家所说的人民有怎样的联系”；但当他具体地从事一项事业——主持石桥场小学，向绅粮们挑战——时，他总算觉得，“这里的这些不幸的生灵们需要他，他也需要他们。从热情的思索里不能得到的这种联系，这里就得到了。”终于在一个雨夜，他的灵魂喊出了：“让我和那些慢慢地走着自己底大路的善良的人们一同前进吧！”

但这不是主要的。乡场上的蒋纯祖，他的精神生活的主要方面，是演剧队的冲突在他个人理念活动中的继续。他更其猛烈地攻击着人的“平庸、迂腐、保守”，因为“他们崇拜偶像，他们底头脑里全是公式和教条；生活到了现在，他们战战兢兢，生怕自己触犯了教条，他们所能做的工作，是使一切适合于教条！他们虐杀了这个世界上的生动的一切。”处在乡人中间，更能吸引

他的题目,仍然是‘人底完成’。

即使这样，石桥场上的蒋纯祖，毕竟走出了在他是重要的一步。如果像蒋纯祖这样的极端的自我中心主义者，绝对的孤独者,都感到了‘人民’的吸引,意识到他所寻求的力量在那些朴素而粗野的人们中间，那么这引力本身，该是何等强大！底层生活在这个贵族青年那里激起的“混乱的激情”中，确实出现了把这个人由原来的思想轨道、生活方式中拔出来的可能性。尽管小说第二部结束时的蒋纯祖，不但没有达到某种科学的理论认识，甚至没有修正自己认识中的重大谬误，他却确实走到了其他蒋家儿女即使在想象中也没有达到的地方。推动这种进步的，是生活本身的力量。无论如何，作者通过主人公“内心底狂风暴雨”,甚至通过主人公思想与感情的‘混乱’,使人们感到了这种力量。

这个从崩溃中的财主家庭走出来的青年知识者，孤独，神经质,狂躁,野心勃勃,终于在旷野上,在演剧队,最后,在乡场上，经历了现代人生惨烈悲壮的一幕，以他的方式，触摸到了“这个壮大而庞杂的时代”，对自己的精神优势发生了一度的动摇，受到了一个乡村女儿朴质、善良的道德力量的吸引。这些都是小说所描写的——没有越出人物性格变动的可能幅度。如果人们由这个形象,不仅仅看到了一个顽固的‘个人主义者’,而且看到了一个缓慢变化中的知识分子，看到了这样一个知识分子的一段精神历程，看到了这样的知识分子克服自我过程中的苦难，那么这是符合小说本身的实际的。蒋纯祖的痛苦与毁灭毕竟不是仅仅个人的。他的追求中毕竟包含着严肃、重大的东西。因此，他的痛苦才是剧烈的，他的毁灭才是悲剧性的。

> ……这蒋纯祖觉得是动人的、惊心动魄的一切，简直是震碎了他底神经使他在夜里不能睡眠。他是燃烧着，在失眠中，在昏迷、焦灼、和奇异的清醒中，他向自己用声音、色彩、言语，描写这个壮大而庞杂的时代，他在旷野里奔走，他在江流上飞腾，他在寺院里向和尚们冷笑，他在山岭上看见

> 那些蛮荒的人民。在他底周围幽密而昏热地响着奇异的音乐，他心里充满了混乱的激情。在黑暗中，他在床上翻滚，觉得自己是漂浮在波涛汹涌的大海上。他心里忽然甜蜜，忽然痛苦，他忽然充满了力量，体会到地面上的一切青春、诗歌、欢乐、觉得可以完成一切，忽然又堕进深刻的颓唐，恐怖地经历到失堕和沉没——他迅速地沉没，在他底身上，一切都迸裂、溃散；他底手折断了。他底胸膛破裂了。在深渊里他沉沉地下堕，他所失去的肢体和血肉变成了飞舞的火花；他下坠好像行将熄灭的火把。

这简直是一种奇异的景象，现代文学中不曾响起过的狂暴的“心灵之歌”!作者希望给他的人物一个更像“结局”的结局，他抵抗不了这个念头的引诱，企图使人物超越他的某些局限，在弥留中变得圣洁，以至描写浸染了点宗教意味。但蒋纯祖自己给人们留下的，却更多的是关于他的困惑。我们重又听到了蒋纯祖沉痛的声音“：……我们中国,也许到了现在,更需要个性解放的吧,……”我们要追问：怎么样了？石桥场上的蒋纯祖,关于这个最使他不安的问题，思考得怎么样了？他在石桥场上的细小的变化，是否真的使他逼近了“结论”，而他所谓的“神圣的真理”又指什么？

——作者掉过头去。他没有回答。

三

这是一个经历史提出，而又未曾提供完满答案的问题。

一切严肃的，郑重的，思考着的现代知识者，都无法使自己完全绕过这个问题。他们事实上由各个角度、侧面，直接或迂回，率直或含蓄，大胆或小心翼翼地，触碰着它。但使问题显得那样尖锐,无可回避的,还要算是《财主底儿女们》吧。仅仅这本书提出问题的方式，就够叫人惊讶的了。

作者突出、强烈地渲染人物某些与时代思想显然相悖的精神特征，其描写足以冒犯一般知识者的道德感情；同时毫无掩饰

地同情以至钟爱自己的人物。这样描写着的作者，不会纯粹为了艺术上的冒险。但他确实是在冒险：在人们认为“合理性”、“正常性”的边缘上，以至边缘之外，他把问题以从未有过的刺眼的方式提了出来：要由怎样的道路，才可能使历史的进步不至于以“个性”的牺牲为代价，怎样的革命才能在自己的任务中包括了“个性解放”、“人底觉醒”？

问题是极其现实的。“我”是一种现实存在。无论是出于理性自觉加以抑制了的“我”，还是像蒋纯祖那样放姿任情的“我”。当作为个体的“我”必须纳入集团的意志、目的、利益、纪律之中时，冲突不但是不可避免的，而且是合乎逻辑地发生的。“人们通过每一个人追求他自己的、自觉期望的目的而创造自己的历史，却不管这种历史的结局如何，而这许多按不同方向活动的愿望及其对外部世界的各种各样影响所产生的结果，就是历史[①]。”认为“最终的结果总是从许多单个的意志的相互冲突中产生出来的”，“无数互相交错的力量”汇合而成的“总的合力”，导致了历史的创造，上述思想，恩格斯还在其他文章中表述过[②]。政治集团固然较之散漫的人群，拥有更为集中的意志、明确的行动目标，即使如此，个人意志仍然不可能绝对地消融在集团意志之中。鲁迅早在《非革命的急进革命论者》[③]一文里谈到过这一点。

抗日战争期间，大批知识者拥入革命组织，这种情况对于两个方面：革命组织和知识者个人，都是一种冲击，使早已存在着的矛盾表现出空前的尖锐性。知识者狭隘的民主要求，固然要与严酷的斗争环境、与革命组织有关“集中性”、纪律等等的要求发生冲撞，而知识者的民主观念，也势必使得一部分革命组织内部缺乏正常的民主生活的问题骤然突出出来。矛盾出现在蒋纯祖的人生经历中，不能不带有某种特异性质。“以个人的个性为最高的统治者”一类西欧资产阶级早期思想，的确弄敏了这个青年的感觉，使他比之一般人，能更细致地体验专制的痛苦，这种痛苦又是现实的而非心造的；但这位雄辩家却完全不懂得使中国从一切专制下解放出来的现实道路。他无论如何也不能把早

①恩格斯《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，《马克思恩格斯选集》第4卷，第243～244页。

②见恩格斯《致约·布洛赫》，1890年9月21～22日，《马克思恩格斯选集》第4卷，第478页。

③《鲁迅全集》第4卷。

期资产阶级使用过的理论武器，与抗日战争的具体任务统一起来。路翎跟自己的主人公一起陷入了思考的困境。因为他和人物一样，并不真正懂得中国。他抓住了一种弊病，——压抑个性，缺乏民主传统，却不了解这种弊病赖以发生的条件。在石桥场，他与主人公一起，像是初次发现了广大的底层社会。对于底层社会的观察，应当有助于人物和作者脱出困境，因为压抑个性的弊病的存在，依赖于社会经济条件，依赖于整个生活方式的落后性。可是这种“发现”在小说中并没有与人物原有的思路衔接起来。蒋纯祖更像一个架空的思想者。

人的历史主动性有其得以实现的条件，而贵族式的骄傲对于实际运动毫无意义。蒋氏兄弟不能以他们的力量真正作用于历史。这是可悲的。蒋少祖说到过自己追逐的主要目标：“不过想找一条路罢了。”他狂妄地想：“给我一个支点，我能够举起地球来。”问题恰恰在于：“支点”在哪里？蒋纯祖也在“找一条路”。他最终的迷惘仍然是：“他感到他可以毫无顾忌地一直向前走：但他要走到哪里去呢？”[①]

①着重号系作者所加。

我们现在也许更容易明白，作者为什么选择了这样一个主人公，为什么由小说第一部起，就在他的所有人物那里，最后，更集中地在蒋纯祖那里，表现一种个人的主观的精神力量。他企图在知识分子中，发现强大的个性力量，这种力量将使他们有可能经由自己的探索，独立不倚地达到“神圣的真理”。为此，他不惜把这种力量在描写中加以夸大。然而作者愈是写下去，就愈是感到，他的人物并不是他所发现的弊病的真正对立物，他觉察到他不能使人物既保持“个性”，同时又具有历史感，拥有改造世界的现实力量。其实作者早已处在了矛盾的境地。他不但一再使人们看到，以“精神独立”自傲的蒋纯祖，在实际生活中怎样软弱，思想力如何贫弱，而且让人们看到了，这个解除了任何束缚的“个性”，会表现出何等可怕的自私，像人物那两次恋爱(先是和演剧队的高韵，后来又与乡场上的万同华）中表现出的那样。这是作者的主观意向所无能为力的；只要给人物以感性形式，使人物处在具体环境中，发生具体的人物关系，人物本身的否定

性，就会违反作者的意愿呈露出来，——即使作品中的生活是作者精心选择过的。

像是跋涉过了极其崎岖的长途，你陪着一个迷失了的灵魂在微弱的星光下颠踬。你希望人物早一点结束他的精神痛苦，你希望小说描写的这梦魇般的一切有个了结。人物死在他年轻的时候，你却像是看着他活过了几个世纪。应当说，折磨着作者和人物，使他们捱受那样多磨难的矛盾，在经过了几十年之后，已经可以看得比较清楚，你已经有可能比人物也比作者更容易地，把握住那些错杂纷乱的文字间的逻辑。尽管如此，当你读这部小说时，仍然会不胜其烦扰。当你看到三四十年代的知识分子（尤其是像蒋纯祖这样，有着旧时代、旧家庭两重负累的知识分子），为了经由自己的摸索、奋斗而达到真理所经历的精神苦难，你是不会无动于衷的。你不会对他们的挣扎投以冷冷的一瞥，仅只满足于给人物的观念以某种判决，也不会轻薄地玩赏他们的精神创伤，嘲笑他们未能在死亡之前一把抓住全部真理。当然，今天的读者不至于再全面重复他们的命运，今天的作者也没有必要以路翎的方式展览这类苦难和创伤，但他们却有必要重新思考由蒋纯祖思考过而没有达到结论的某些问题，这些问题并没有因历史的推进而变得陈旧。当然，他们会把自己的思路与蒋纯祖的，自然地区分开来。人总是越来越聪明。人类的认识活动就其总体而言，也愈益接近于“绝对真理”。这是大可乐观的。

四

倘若你肯费心作一点统计，你就会惊讶地看到，这部小说的大半篇幅，被人物狂热的内心独白和作者同样狂热的心理解说占据了。人物说了那么多，作者关于人物说了那么多，在这一方面，也难以找到另外一部现代小说与之相比。我在本文一开头就谈到路翎式的叙述，在这里应当说，那种叙述之所以显得破碎,跳宕,缺乏连贯性,多半是因为,这种叙述中容纳了过量的心理内容。他不是讲故事的人。他是人物心灵图像的不厌其详的

解说者。

在另一篇文章里，我谈到过老舍小说的心理刻绘，——笔致活泼而决不作大幅度的跳宕。那是曲折而绵绵不断的。即使陡起转折，也非凭空而起，——转折而不失连续性。这正与他的整个叙述风格一致。路翎关于心理过程的叙述，也与他的小说整体风格和谐。他不尊重连贯性。人物的内心图像，被突兀地推到你的眼前。尤其是主人公蒋纯祖的内心图像。愈到后来，这个人物的内心生活愈狂热和神经质，人物的意念，像是由作者一个个抓住，朝你掷过来，砸过来，沉重地，恶狠狠地，使你禁不住想要逃开去。你被人物的思想和思维方式给弄得疲惫不堪，以至有时候麻痹了感觉和理解能力。但你仍然得承认，路翎有着一种捕捉人物心理的瞬间变幻的异乎寻常的才能。

小说第一部第一章，蒋少祖与他所爱着的女人王桂英，被庆祝“一·二八”上海抗战胜利的人流所裹挟。群众的热情与力量，居然暂时地感染了这个青年贵族。但当王桂英跳上演说台，以她热烈的演讲吸引了公众的时候，世界的形象在蒋少祖眼里突然改变了。

> 在王桂英演说的时候，蒋少祖对她有了不可解的、仇恨的情绪。他突然觉得一切都是无聊的；王桂英是虚荣而虚伪的，群众是愚蠢的。他未曾料到的那种强烈的嫉妒心在袭击着他，使他有了这种仇恨的情绪。他注意到面前的一个男子为王桂英底演说而流泪；他注意到周围的人们底感动的、惊异的面容。人群感动愈深，蒋少祖对王桂英的仇恨情绪愈强。
>
> 他开始反抗他底这种心理，但这反抗很微弱，然而在王桂英羞辱地跳下岗位台来的时候，这种情绪便突然消逝了。显然的，王桂英在纷乱中走下岗位台来时的那种寂寞的意味令他喜悦。
>
> 王桂英迷惑地走向他，睁大眼睛看着他，好像不认识。人们向这边跑来，蒋少祖冷淡地向街边走去，王桂英，好像

> 被吸引着似的，跟着他。
>
> 街上奔驰着车辆，人群散了，蒋少祖冷淡地走着，不知要到哪里去，但希望王桂英从他得到惩罚。……

你一定会不习惯于人物的这种乖张。但你相信，作者写的，是那个极端虚荣、野心勃勃的蒋少祖。蒋少祖应当以这种方式感觉世界。

艺术的世界，情况也像生活世界一样复杂。这个往往忽略整体性的作者，偏偏以另外的方式（而且多半是在一个局部、片段之中），表现出对于整体性的兴趣。他不但希望人物的心理在他的叙述中，不失去其全部丰富性以至任何微妙之处，而且企图用文字复制出具体的感性环境。他试着以自己的叙述方式，打破一重障碍——以文字传达人物的意念以及创造一个活生生的感性世界时，通常所遇到的表现能力的限制，使人物内外两面的生活更统一、更逼近于实际状态。他追求的不止是生动的感性，而且是立体性。这种意图不但在描写大的场面（如蒋淑华的喜宴、蒋捷三的葬仪），而且在描写小的场景时也表现出来。

> 前房有活泼的脚步声，接着有兴奋的喊叫声，面孔发红的蒋秀菊提着精致的皮包跑了进来。在她底后面，她底新婚的丈夫踮着脚走路；新的坚硬的皮鞋吱吱地发响，脸上呈显着文雅有礼的，和悦的笑容。兴奋而快乐的陈景惠抱着小孩从院落里追了进来。床上的男孩被惊醒，猛烈地啼哭。

这种试验并不总是成功的。作者的刻画（不论对人物还是对场景）有时过细，细到足以使人忽略主要的东西。这个作者还常常表现得过分珍爱自己细腻的感觉，在他所喜爱的事物上留连不已，以至由于对情调的迷醉而忘了“意图”。更其令人难耐的是那些随意插进的大段解说。它们像是舞台演出中乐队筑起的音墙，隔在读者与人物之间，人物自己的声音反而模糊不清了。

问题更集中在人物的抽象思考与感性活动衔接的地方。抽

象内容只有与感性的活力结合起来，才可能具有“个性”的标记。作者有时并不费力地做到了这一点，同时也在更多的时候，由于过分热衷于传达他本人的思想，而忘掉了使思想着的人物彼此区分开来，以至他们的内心语言也常常是相似的。毫无疑问，作者在这两个方面——理性思维和感性创造——都有相当的秉赋。可惜当两个方面还没有来得及充分发展的时候，它们反而互为障碍,使作品在‘感性’和‘理性’之间失去了平衡。

这是一个有着雄心的小说家。他在自己尚未成熟的时候，写了这部不成熟的书。随后，又在走向成熟的途中，在事业上过早地夭折了。我们只能希望人物和作者的悲剧，真正成为历史的陈迹；希望作者的有关创作意图，能经由更成熟、在抽象思维与形象感受方面发展得更为均衡的作者，在全新的水平线上实现。

历史，会提供这一切的！

（选自赵园《艰难的选择》，
上海文艺出版社 2001 年 1 月版）

中国文学“现代性”与张爱玲

孟 悦

中国文学“现代性”近年来成了一个话题，引起了许多争论，这本是一个极有意思的问题,因为,一个尚未完全‘现代化’的国家(country）能否产生自己的“现代”文学，是否产生过这样一种文学，这可以说是中国二十世纪文学评判面临的最大困惑之一。但令人遗憾，这些争论至今既没有充分深入到历史的、写作的具体研究层次，又未在反“西方中心”理论体系的过程中形成有特殊意义的理论话语。不久前重读了张爱玲的作品，从她对中国文学的“现代性”问题的看法和写作角度中得到了许多启示。① （我是把中国文学的“现代性”看成一个开放的写作领域的。至于西方关于“现代性”的种种界定，我以为不过是一种曾经获得了话语权威的“现代观”。）她的作品使我们有可能把关于中国文学‘现代性’的讨论具体化为一种现代文学写作的研究,即如何以“现代”这样一种尚待实现的、抽象的历史时间价值去创造“中国”的空间形象,如何使一段‘未完成’的历史中的中国生活体验作新的，现代的叙事想象力。

①本文中的一些主题得益于1991年冬天李欧梵教授在UCLA开设的中国现代文学专题讨论课。

一、现代观与时间观

“现代”和‘中国’摆不摆得到一起,要看人们怎样解释这两个字眼。“现代”若是指一种体系化的社会——经济模式,那么中国恐怕套不进这种先定的标准。但若谈到中国是否不均衡地分布着这种经济基础，答案恐怕又是肯定的。多少年前，当西方军事武器上的摧毁力使中国人第一次明确有了不强大不行，不“现代”不行的紧迫感之后,关于‘现代’大致就有几种看法,一种认为“现代”是一个铁板一块不能拆的东西，中国要现代化只能以一整套全新的“现代体系”取代原有的基础。另一种倾向于在“部分”现代化同时照顾原有基础。还有一种倾向于牺牲中国

原有社会“落后”的部分来扩大“现代”的部分。本文不是讨论经济和社会的“现代化”问题的，我这里要提的是，如果说上述第三种观念在很大程度上是国民党中后期的政策制定的依据，那么在文化和文学领域，却是第一类观念借五四新文化运动广泛传播，并在左翼文学中得到延续，形成了一种对文化和文学实践有相当左右力的话语（discourse），这一话语之复杂的成因牵扯到许多历史问题（比如左翼文学的出现与反对国民党的某些“现代化”政治和政策有关），这里无法详谈。但只有以这个历史背景为前提，我们才可以公平地讨论这种关于“现代”的话语如何影响了对于中国经验的表述。

这一话语所做的事情之一是，把“现代”绝对化成了一个不可分的时间单位，从而中国与“现代社会”模式之间的差异就被表述成了某种“时代”问题。在新文化运动的先驱者们的言论中，“现代”主要意味着一种时间价值，这种价值体现着新的社会形态依时间的推进取代旧形态的观念。比如，陈独秀在 1916 年反对提倡孔教的主要论点，就是这样一种“现代观”。他论证说，辛亥革命后的宪法、国家、教育以及中国人所面对的世界环境都已经是“现代”的，而孔子的学说是旧时代的产物，故不适于“现代生活”[①]。李大钊的《青春》，鲁迅的《现在的屠杀者》，胡适批判“古文”的一些文章，也都很明确地把历史、社会和人性理解为某种历时性发展的产物，并主要以时间范畴来界定什么是“现代”。“现代化”在很大程度上被说成了“时间化”、“现在化”。比如，中国的形象被时间化了，于是划分为“少年中国”和“老中国”，民族被时间化，则有“青春的种族”和“白首的种族”。文化和道德被时间化，则新文化新道德要取代旧文化旧道德。“人”的概念被时间化，则有“从动物进化的人”，语言时间化，则有“活语言”和“死语言”。[②]

在文学实践中，这种话语也曾为某些新颖而细腻的视野和想象力创造了条件。比如新文学的乡土文学中，有不少作品将民间的朴素风情与旧式的抒情交织成了一种前所未有的叙述格调，实际上是受惠于新文化倡导者们对“平民文学”和活泼的俗

①见陈独秀《孔子之道与现代生活》、《宪法与孔教》等文，1916 年 12 月 1 日《新青年》2 卷 4 号。

②关于种族，人及语言的这些论述详见李大钊《青春》、周作人《人的文学》及胡适《白话文学史》。

语体的提倡的。但这里为了切题，我只好还是谈这种有局限的“现代观”之“显”的一面。它在两个要害问题上影响了新文学对中国生活的感受和叙述。其一，中国社会与“现代”之间的关系被想象成了某种时间与空间的“错位”，后来甚至形成了一种特定的“现实观”。由于以历时性的进化作为取景标准，不按时间规律而进步的“现实”生活图景显得格外黑暗和令人绝望，在许多现代文学作品中，‘现实’几乎就是‘黑暗’或‘痼疾’的同义词。与此同时，社会生活的正面价值则被放到了“未来”。有许多小说都包含这样一个主题：尽管“现在”还是黑暗的社会，但对于这“现在”的彻底反抗却可以预示某种更合理的未来前景。[1]这两种以时间划分的“现实”有时也用人物来象征：不论阿Q式的“麻木的国民灵魂”的基本原型，还是劳苦大众觉悟反抗的“革命原型”，都多少是时间和时代的标志。其二，由于“时代”成了‘现实’的单位，‘时代’的不可分无形中决定了‘现实’也不可分。正如假定‘现代’的‘部分’是没意义的，‘前现代’的中国生活也只有场景的区别，却没有意义的区别。这带来了一种很有普遍性的表现观。即，文学的任务是表现同一“现实”的不同场景，而不是同一场景的不同“现实”，或同一事件的不同意义。表现“时代”只是个“写什么”的问题，而不是“怎么写”的问题。正因此，新文学的倡导者和文艺批评家不大注意对形式想象力的辨认和培养。不仅有人把“新文学”理解为不要“旧形式”，更有人把“走出象牙塔”理解为不要形式感。于是，“苦闷的象征”大体上被解释成了一种关于“苦闷”而不关“象征”的理论。而“文艺大众化”的讨论之所以出现，在一定程度上也是由于作家虽然开始写“大众”生活，却无力把大众能够接受的通俗形式感引入新文学的再生产，因而有了某种矛盾。

这种由五四“现代观”衍生的“现实观”和“表现观”促生了一个新文学，同时也限制了新文学的视野。今天有些人喜欢把这种局限归究在左翼阵营的政治立场，我看未免不着边际，这一话语的局限在于，它没能从关注全社会的立场上，提出新文学写作面临的一个迫切问题，那就是，如何把当时中国那种新旧间

① 胡志德（Ted Huters）教授“Mirages of Representation: May Fourth and the Anxiety of the Real”一文中对这种现实观有精彩分析。载于杜克大学出版社出版的《意识形态与中国现代文学论文集》。

杂，“不新不旧”的生活形态和语言形态转化成一种新的文学想象力。它只是简单地宣布“现代”在中国人的生活、文化和表述方式中的“缺席”。结果，还是个“老中国”与“现代”不能两全。这种现实观和表现观甚至也无视了新文学写作对于各种形式感和表达能力的实际需要。结果是，有许多作品的失败并不在于写了“黑暗”，而在于写不好“黑暗”，总是黑得没有层次，没有回味。

这种“现代观”和写作方式的局限正是张爱玲写作的长处。当然，现代文学史上，关于“现代”的写作并不仅只有张爱玲和部分五四、左翼作家，三四十年代另有不少作家和作家群曾从不同的角度体会“时代感”和“现代”写作方式，此处且不详述。张爱玲显然不属于“现代派”作家，但与“新感觉派”等等相比，她的写作却与五四——左翼的“现代观”及文学观进行了一场更深入的对话。这里容我插句闲话：提起张爱玲的作品，有人认为写得极有灵气，有人觉得多少有点儿“小气”，这也是仁者见仁智者见智的事情。有学者就“小”“大”问题作文章时，借肯定张爱玲写作的“小”与“琐”来颠倒“大主题正确”说，批判立场固然可喜，但仍然从反面延续了这对二项对立。[①]我倒认为，“小”的说法不论在理论上怎样，却只是对张爱玲写作的表浅概括。张爱玲“琐”处落笔，其“心”其“旨”，未必就一定也小。我说她与五四——左翼话语有“对话”，并不仅仅是一个比喻。

话题就是“时代观”和“怎样写作这个时代”。她应左派批评家的批评而写的《自己的文章》一文，虽是题关自己的写作，实际却涉及到对“时代”，“斗争”，“革命”，“人生”等“大主题”与文学写作之间关系的看法。[②]她非但不是不关心“大”主题，而且是“存了心”要写一个“旧的东西在崩坏，新的东西在滋长”的“时代”的。但是不赞成那种新旧分明的时代观，不喜欢用“善与恶”，灵与肉的斩钉截铁的冲突那种古典的写法，她认为，“在时代的高潮到来之前，斩钉截铁的事物不过是例外”，因此“这时代”还不是产生一般所说的“时代纪念碑”式的作品的时候，“因为人们还不能挣脱时代的梦魇”，她显然也是要写广大的“人

① 我指的是 Rey Chow 在 *Woman and Chinese Modernity* 一书中对张爱玲的创作与五四以来批评意识形态关系的论述，明尼苏达大学出版社 1991 年版。亦可参见该书的中译本：周蕾《妇女与中国现代性》，台北麦田出版社 1995 年版。

②见《流言》，台北皇冠出版社 1984 年版，第 19～26 页。

生”的，不过是一种复杂的、多面的“人生”；“我发现弄文学的人向来是注重人生飞扬的一面，而忽视人生安稳的一面，其实，后者正是前者的底子，又如，他们多是注重人生的斗争，而忽略和谐的一面，人是为了要求和谐的一面才斗争的”。这里，张爱玲所说的“飞扬”与“安稳”并不是指“表层”与“深层”的区别，毋宁是指两个领域，指剧变式的“戏剧性冲突”与平缓朴素的日常生活之间的关系；“飞扬”与“斗争”突出的是某个特定时代里的“超人气”，而“安稳”与“和谐”，虽然“隔多少年就破坏一次”，却是“存在于一切时代”，而“好的作品是以人生的安稳作底子来写人生的飞扬的”。

从这样一种对时代和人生的看法出发，张爱玲提出了被五四——左翼文学理论家多少忽视了的“怎么写”的问题：什么样的形式感才适于表达这样一个“斩钉截铁的事物不过是例外”的时代？她区分了三种范畴：一种是有“力的成分”而没有“美的成分”，有刺激而没有启示，她称之为“壮烈”。单纯的“壮烈”不能写出好作品，因为“力是快乐的，而美却是悲哀的”，两者是不能分而存之的。一种是“悲壮”，顾名思义，“壮烈”同时而有“悲哀”，或有“悲哀的壮烈”之意味在，但“悲壮”是一种创造“强烈的对照”的形式。“如大红大绿的配色”，其“刺激性还是大于启发性”，还有一种则是“苍凉”，似乎是既不“壮烈”又不“凄哀”，却又力和悲俱在的意思，与“强烈的对照”不同，“苍凉”是一种“参差的对照”，一种“葱绿配桃红”的形式感，可以给人“更深入的回味”。较三者而言之，她“不喜欢壮烈”，她是“喜欢悲壮，更喜欢苍凉”，之所以“更喜欢苍凉”，不仅是出于“美感”，而且是出于“时代感”。对于这个“没有完成”的时代，“我以为参差的对照的手法是比较适宜的”，因为它是“较接近事实”。比如，只有用这种“参差”的形式感才能塑造这个时代里的“凡人”——那些“不彻底的”，但“究竟是认真的”人物（诸如从腐旧家庭走出来，却并没有在香港之战的洗礼中变成革命女性的流苏），才能写出他们作为“现代人”的“虚伪之中有真实，浮华之中有素朴”。“他们不是英雄，他们可是这时代的广大负荷者”，“比英

雄更能代表这个时代的总量”。“他们没有悲壮，只有苍凉，悲壮是一种完成，而苍凉则是一种启示”。[1]

①见《流言》。

张爱玲的这些观点不是理论，但却自有系统，在她笔下，“飞扬”与“安稳”，“参差”和“对比”，“苍凉”和“悲壮”之间的区别既是文学上的，又是认识上的，她显然不是以一个先人的绝对“现代”标准来度量中国的“现实”的，但这还不是她的智慧所在，她的智慧表现在，她知道怎样为并未整体地进入一个“新时代”的中国生活形态创造一种形式感，或反之，怎样以细腻的形式感创造对中国生活和中国人的一种观察，一种体验，一种想象力。由于种种历史原因，中国社会和经济的深层结构尚未形成一个系统化的“现代”格局。但对中国生活的表现，作为一种“启示”，依然可以是“现代的”。

二、意象化空间：场所与地域

张爱玲自己的作品实际上就是一种对中国生活形态的富于现代感的表述，这种“现代感”首先体现为一种完全不同于五四——左翼文学的想象力（imagery）——我是指利用特定形象，物象和景观所形成的表现力。如果说五四人和一些左翼作家喜欢把中国生活纳入一个时间价值系统，那么张爱玲则相反，她是从中国的生活形态去观察时间，把时间写入中国“参差”的空间的。这样，在她的写作中，中国社会的物质形态和生活场景作为一种“前本文”（subtext），便有了与在左翼文学作品中完全不同的意义、信息和功能。

让我们从张爱玲写作的一个细部谈起——她对人物的日常生活场景和物质境遇的描述。在她作品中，从人物居室的布局和情调，家具，摆设，器皿，衣着，到日常出入的街道及场所，都占有特殊重要的地位。请看《连环套》是怎样介绍人物的。在主人公霓喜的故事开始之前，叙述人“我”讲到了与她结识的机遇。“我”第一次遇见霓喜是在一座戏院里，震耳欲聋的交响乐声中，“隔着那黑白大理石地板，在红黯的灯光里，远远看见天鹅绒门帘一动，走出两个人来”，“看不仔细，只知道她披着黑领子的斗

篷”。不多几句寒喧写过，随即就是多时之后“到她家里去过一次”。这一次说了什么作了什么都没怎么交代，可她生存的那个空间却历历在目。那是“在人家宅子里租的一间大房”，“不甚明亮’四下里放着半新旧的乌漆木几,五斗橱,碗橱。碗橱上,玻璃罩子里，有泥金的小弥陀佛。正中间的圆桌上铺着白缧丝的桌布，搁着蚌壳式的红镂花大碗，碗里放了一撮子揿扣与拆下的软缎扣绊。墙上挂着她盛年时的照片，耶酥升天神像，四马路美女月份牌，商店里买来的西洋画，画的是静物，蔻利沙酒瓶与苹果,几只在篮内,几只在篮外……[①]从这段描述可以看到张爱玲笔法的一个特点,她使各件日常物品的细部,形状,色彩,质地几乎凸出了纸面，她似乎是以某种观赏陈列品的方式来描写那些地上放的，桌上摆的，墙上挂的普通家具和随意的摆设。人物的居室被写成了人物的博物馆，空间和器皿被写成了人物“自我”的物质痕迹，封存着人物没有讲出的生活史。在霓喜这里，各种物体包含的那些杂乱的信息恰好勾勒出她的社会和物质以及精神的生活境遇。

①引自《张看》，台北皇冠出版社 1976 年版，第 15 ~ 96 页。

这种手法使空间和日常物品以一种相当特殊的身分参与了叙事：它们从“中性”的外在物质世界变成了叙事意义的生产者。这一点不仅体现在静态的环境描写中，在情节行进过程中随机性的场面里更为突出。张爱玲有一种把人物活动的日常场景和日常物品随时随地转成意义的生产“场地”的本事。比如《留情》写米先生要出席前妻的葬礼，又知妻子敦凤不高兴时的忧郁和犹豫：

> 米先生回到客室里，立在书桌前，……青玉印色盒子，冰纹笔筒，水盂，钢匙子，碰上去都是冷的，阴天，更显得家里窗明几净[②].

②见《传奇》（增订本）上海 1946 年版,第 1 ~ 21 页。

《倾城之恋》写流苏在范柳原走后独自搬进香港的一所公寓，前途未卜：

> 楼上品字式的三间屋，楼下品字式的三间屋，全是堂堂地点着灯，新打了腊的地板，照得雪亮，没有人影儿，一间又一间，呼喊着的空虚……[1]

①②《传奇》（增订本），第152～190、191～221 页。

《茉莉香片》写聂传庆关在屋里对着床头的屏风想他死去的母亲的一生：

> 她不是笼子里的鸟，笼子里的鸟，开了笼，还会飞出来，她是绣在屏风上的鸟——抑郁的紫缎子的屏风上，织金云朵里的一只白鸟，年深月久了，羽毛暗了，霉了，给虫蛀了，死也还死在屏风上。[2]

这叙述既不是抒情又不是说理，却靠着“把颜色大量地堆上去，油画变了浮雕”[3]的方法，把“物”和“用品”转化成了“意象”，日常空间转化成了“表意”空间，借用她描绘人们衣着的字眼，空间和物品是“一种言语”，一种“随身带着的袖珍戏剧”[4]。它们随遇而“兴”，有点近似古诗歌写作的睹物起兴手法，但又实实在在是“叙述”——其“意象”由人物眼前的场景和细节化出，丝毫不打断故事的行进，或许可以把这称为一种“意象化叙述”。这些“意象段”标志了张爱玲叙述与现实主义的“细节描写”之间的区别。比如，茅盾的写作有精彩的细节，但这些细节并不作“起兴”写，故而依然是“物”，没有张爱玲写事物的那种“意象”功能。

③④⑤见《童言无忌》，收于《流言》。

这种“意象化的叙述”虽可能与古诗有关，但所体现的写作观念无疑是相当“现代”的，联系着张爱玲这个生长在上海的作家身历的都市生活体验：“像我们这样生长在都市文化中的人，总是先看见海的图画，后看见海，先读到爱情小说，后知爱情，我们对于生活的体验往往是第二轮的，借助于人为的戏剧，因此在生活与生活的戏剧化之间很难划界。”[5]“意象化的叙述”在她写作中的意义也许就在于，那种有意味的物质和空间形态提供了比“自然”意义上的“现实”更多的东西：它们为转型中的社会提

供了"景观",使社会生活形态像"文本"那样具有了"可读性"。正如"物象"可以同时是"意象","自然"和物质的空间也可以是对社会和文化形态的表达形式。

比如，在张爱玲对故事发生的主要场景的设计中，有两类很有特色的空间形象：一是人物的居住场所，一是互相参照的文明"地域"。让我们先谈居住空间。张爱玲的人物分布并游动于几种意义不同的空间里，标志着不同时代不同社会生活的领域。一种空间是封闭感很强的，传统意义上的"内室"（domestic）:如家族的公馆,后花园,黑暗的"楼上",卧室等等。《倾城之恋》中，挤住着一个旧式家庭的白公馆在流苏眼里"有这么一点像神仙的洞府：这里悠悠忽忽过了一天，世上已经过了千年。可是这里过了一千年也同一天差不多，因为每天都是同样的单调无聊"。[1]一代代新的生命，新的智慧和青春痕迹不留地锁闭和消逝在这个空间的背景里，使它成为一个窒息腐败的意象。同样阴森的空间形象还有《金锁记》里阴暗的，充满鸦片烟雾的"楼上"，它成了曹七巧和她子女终生囚禁的物质象征。与这种传统内室意象形成对照的是一类比较"现代"的居室，即公寓。在张爱玲笔下，公寓是现代城市生活的最基本的空间意象，距"市声"更近,与电梯,电车什么的共同构成"城里人的意识"。公寓给城市人带来的是被"内室"所压抑了的个人心理空间：《公寓生活记趣》这篇小品里写到，公寓式居住空间是"最理想的逃世的地方",是"私人性"和"自我"意识的一个很重要的物质基础。如果说张爱玲故事中的"内室"往往是生命受到抑制的悲剧性场所，那么"公寓"或性质近似的旅馆对女性人物自我却往往起着某种蔽护作用。即使仍是寄人篱下，客居旅馆，但对于流苏而言，暂时有了自己的一个房间无异于有了作为主体创造自己故事的可能性。因此，张爱玲所描述的公寓和旅馆一类意象实际上把现代意味的"私人空间"与传统意义上的"内室"区别了开来。除了"内室"和"私人空间"以外,"街道"是张爱玲常写的另一个有特殊意味的日常空间形象。她的街道永远有着日常生活中所有的形形色色,是人们聚集,交流,争吵,共生共存的生活场

[1]《传奇》（增订本），第152～190页。

所。比之于花园和囚牢般的内室，街道这个开放而熙熙攘攘的形象就像世界和人生本身的缩影。它们之间的这种意义关系似乎来自张爱玲的亲身体验：她曾在遭父亲打骂后被锁进家中楼上临花园的一间小屋，于重病之中囚禁达半年之久。当她终于从门里逃到街上时，灰黑色的街道令她感到如此亲切，以至于“踏上地上的每一步都是一个响亮的吻”。[①] 与此同时，对于“个人”和“自我”而言，街道又是一个容纳着各种生活方式的开放的‘人民’，‘群’和‘公众’的空间。在《道路以目》和《中国的日夜》等散文里可以看到“个人”和“群体”如何在街道这个异质共存的平凡空间里形成某种和谐和交流。对于张爱玲，街道本身那种参差的共生共长的日常生活形态为“个人”和“群体”，“自我”与“他人”之间关系的平衡提供了条件。

①见《私语》,收于《流言》。

张爱玲就这样，在对“内室”，公寓和街道等意味不同的场所的描述中，意象化地呈现出一个参差不均地分布着“传统”与“现代”各种因素的地域空间——“半新旧”的社会生活的一个景观。值得注意的是，这样来写“居住空间”体现了张爱玲对于“现代”与“中国”关系的一种特殊把握力。虽说“现代”都市文化和新的物质生活体验在许多其他作家的写作中都留下了痕迹，但是，与同样喜欢表现都市空间意象的“新感觉派”作家比，张爱玲并没有着意去写那些国际大都市风行的消遣性场所，如酒吧，夜总会，舞厅，跑马场等等，相反，她那些细腻的居住空间意象突出的是占据“时代总量”的日常生活场所。她故事中的女人尽可以际遇一些异国男人或海外侨民什么的，也可以出入“海内外”，但她们活动的场所却是仍然大都是“居室型”的：厨房，楼上和公寓等等。如果说，不同的“场所”可以看作是不同社会群体，不同职业阶层，不同生活方式和社会活动的空间标志，那么张爱玲笔下的内室，客厅，公寓，旅馆，和街道菜场等等，则为中国“半现代”的普通社会(ordinary society)——具体说是普通市民百姓的社会——提供了寓言式的活动空间。这些“场所”有如一幅示意图，呈现的是“前现代”和“现代”因素在中国普通社会的日常生活中的分布形态，以及人们变动中的社会关系和生

活内容。

除了居住场所外，张爱玲还有意识地把“异国情调”转化成叙事中的空间形象。这带来了她笔下特有的地域景观：香港与上海，西式别墅与中式建筑，海滨与陆地，古老的城墙和现代海港等等景观之间的参照与交错，参差的文明形象就这样进入了她那些普通中国人的故事背景。说到“异国风”也许应该提一句，张爱玲笔下的“异国情调”与比如刘呐鸥笔下的“异国情调”之间是有很大区别的。这区别归根到底，实是个谁人眼中的“异国情调”，以及拿这“异国情调”来干什么的区别。张爱玲写的并不是些通用的“异国风”故事，毋宁是以“异国情调”作为人物出入的一种“情节空间”，在更大的“文明地域”背景上，重讲一段中国故事，这就牵址到张爱玲的叙事特点。

三、新　传奇

叙事是张爱玲写作另一个有独创的领域。她的故事从一个独特的角度回答着这样一个问题：在一个“没有完成”的“现代”，“半新不旧”的中国，可以讲些什么样故事，怎样讲？张爱玲自己曾讲，她的作品介乎当时关于“新旧”和“雅俗”的流行观念之间：“旧派的人看了觉得还轻松，可是嫌它不够舒服，新派的人看了觉得还有些意思，可是嫌它不够严肃”。[①]但她“自信也并非折衷派”。后来她把她自己的叙事冠诸一个非新不旧的体裁范畴，叫做“新传奇”。[②]让我们从这里看一看张爱玲的叙事作了甚么。

“传奇”一词本身就使人想到“唐传奇”或“明传奇”与张爱玲作品的关联问题，加上西文 romance 一词也译作“传奇”，“新传奇”这个字眼就包含了好几重体裁因素。最简单的一种观念是把张爱玲的小说当作“浪漫故事”意义上的“传奇”，当然也无不可。但若追究张爱玲的叙事特点，除了“恋爱结婚”的故事题材外，还尤其体现在对“奇”这个领域上的重写。唐传奇的“奇”有“罕见”，“异想”，“奇幻”的意思，可以说唐传奇写的就是近乎非非之想的“奇人”和“奇事”。中国的传奇与西方文学中的罗

①见《流言》。

②参见《有几句话同读者说》，载《传奇》(增订本)。

曼司有很多文体上的差别，但“奇”作为一个想象领域多少近似于西文的 marvelous，exotic，fantastic 等。张爱玲的写作在这点上却略有不同。她在《自己的文章》中曾反复强调，她刻意要写的只是“凡人”，是“生老病死”和“男女之间的小事情”，是“人生安稳的一面”。除了《金锁记》里的曹七巧，她的人物既不“极端病态”，又不“极端觉悟”。但她本人显然不觉得这种日常生活与“传奇”体有什么不相宜。于是，读张爱玲的作品，我们实际上重新面对着“奇”与“凡”的分野问题。

在唐传奇里，“奇”意味着一种对于正统雅文化的经验常识系统之外的“新异”领域的遐想或幻想。写作这种“奇”和“异”可以说是一种跨越既成的经验的想象游戏。比如《莺莺传》，《李娃传》的“艳遇”对于一般习儒求仕的文人而言本身就属于“非非”式主题。同时这两部作品还写了文人主人公与两个不可归类的女性人物之间那种难以按常情解释的关系。这种关系使人既不能无视，但凭已有的知识体系又无法“圆”得完满。于是就有了“奇”。在张爱玲这里，“奇”同样有跨越特定的经验和想象的界限的意味。不过在她那个时代，这种界限却失去了以往的清晰。正如她观察到的，在这个时代，现实生活和人们在一定地域和时代的生活中积累里的经验知识之间已经出现了某种脱节。人们“感觉日常的一切都有点不对，不对到恐怖的程度”，“古老的记忆”与现实之间“同时发现尴尬的不和谐”，以至于使人“对于周围的现实发生了一种奇异的感觉”。记忆与现实，熟悉的与陌生的，“中国的”与“异国的”之间的分野切割着人们的意识和生活，人们对于“奇异”的纷乱想象开始失去了张爱玲所说的“底子”。于是这时代的传奇写作所要作的，是重创对一段非常历史中“奇”与“不奇”的判断，“奇”与“不奇”的界线。

1946 年上海中国图书公司出版的《新传奇》（《传奇》增订本）卷首，张爱玲在对封面设计的几句评语中透露了她对于这些界线的解释。封面设计是张爱玲请友人炎樱作的。

借用了晚清一张时装仕女图，画着个女人幽幽地在那

> 里弄骨牌，旁边坐着奶妈，抱着孩子，仿佛是晚饭后家常的一幕。可是在栏杆外，很突兀地，有个比例不对的人形，像鬼魂出现似的，那是现代人，非常好奇地孜孜往里窥视。如果这里有使人感到不安的地方，那也正是我希望造成的气氛。[1]

[1] 张爱玲：《有几句话同读者说》。（孟悦注：在仕女图中加上去的"现代人"是一团没有面目的灰色块面。）

张爱玲的解释实际上创造了两个视线的对视，两种经验领域的交逢。首先，晚清仕女图的景象被解释为"家常的一幕"。从这"家常"的眼光看，像"鬼魂出现"一般突兀的"现代人"形象无疑是属于"奇"与"异"的范畴的。但与此同时，按张爱玲解释，这不可描摹的"现代人"也有一副自己的眼光，从这"现代人"眼光看去，仕女图里的"家常的一幕"又似乎是某种罕见的奇景，使人不由得"好奇地孜孜窥视"的。这样，张爱玲的描述激活了一个画面内的对于"奇幻"世界的双重判断和双重期冀，从而在"室内"与"栏外"，"家常一幕"与"鬼魂"，"传统"与"现代"之间创造了双重奇观。这封面连同评语重新发掘出的是一个新奇想象力的出发点：新传奇的想象力是一种跨越双重界限的想象力。

这便是张爱玲的写作"希望造成的气氛"。她的传奇式写作正是这样一种同时创造双重奇景，同时跨越双重领域的叙述活动。她的叙事在人们对"日常"与"奇异"，"熟悉"与"陌生"，"现代的"与"中国的"的种种遐想之间进行一种翻来覆去的试探，以把握其各自的疆界所在。到头来，她的叙事不仅是"传"一段"奇事"，而是创造这时代的"传奇"可能性本身。

首先，从张爱玲的叙述方式上可以看到她"新传奇"写作的一个特点。张爱玲的作品里始终存在一个游戏于不同视域之间的，人称暧昧的传奇叙述者。这里我指的不是有时出现在小说开头结尾的"说书人"面具，而是贯穿在叙述过程中的，没有特定人称面具的叙述者。这个叙述者在人称上暧昧地带转换和操纵着不同的视点，使叙述能够在不同疆界内外进退有余。请看传奇叙述的视点是怎样控制着《沉香屑·第一炉香》的叙述的。"在故事的开端，葛薇龙，一个极普通的上海女孩子，站在半山里

一座大住宅的走廊上，向花园里远远望过去”。这一望，传奇叙述者的眼光融汇到薇龙的眼光里，望出了一个殖民地风味的奇景，“各种不调和的地方背景，时代气氛，全是硬生生地给搀糅在一起，造成一种奇幻的境界”：类似最摩登的电影院，然而却盖了一层仿古碧色琉璃瓦的白色流线型住宅，美国南部早期风格的石柱，立体化的南式布置，加上一两件中国摆设，斑竹小屏风和鼻烟壶及象牙佛像什么的，是由中国人眼中的西方豪华加“西方人心目中的”“东方色彩”共同构成的“奇幻”。随着薇龙一转身，这眼光忽又倒过来回视她本人，借助一种镜像式的“反打”：“薇龙在玻璃门里瞥见她自己的影子——她自身也是殖民地所特有的东西色彩的一部分。……她穿着蓝竹布衫，长齐膝盖，下面是窄窄的裤脚管，还是满清末年的款式，把女学生打扮得像赛金花模样，那也是香港当局取悦欧美游客的种种设施之一”。[①]传奇叙述者常常就这样，不经更动人称，在几句描述之间，句号出现之前，已经离开人物游走了若干视域，展示了若干“奇想”的层次。张爱玲的传奇写作在很大程度上得益于这种游走性的叙述角度。

①张爱玲：《有几句话同读者说》。

那么，在这个具有不止一层“奇想”和“奇观”的时代，什么样的故事才是“奇”的故事？举《第一炉香》和《倾城之恋》为例。在某种程度上，这两者有相近之处，写的都是生活在相对传统的环境中的上海女子漂洋过海来到相对繁华的香港，从某个纨袴型男人手里讨取婚姻和爱情的故事。流苏和薇龙都过于熟悉沉闷的传统生活方式，都把香港这个摩登，杂芜而“洋气”的世界视为一个“奇”域。如果不是从“神仙洞府”般的“腐旧的家庭里走出来”,来到香港这个更‘现代’也更‘奇幻’的世界,流苏的生活则根本无“奇”可言。但与此同时，这个只有在传统上海的普通人眼中才成其为“奇”的世界自己也同样需要“传奇”，需要另一种‘奇想’。《第一炉香》这支‘香港传奇’写着写着,薇龙初来乍到时一件件地试衣服的那种对于“奇”的憧憬终于黯淡了——她从乔其乔那里要的不是刺激或快乐，她要的是他超乎刺激和快乐之上的普通实在的爱。向乔其乔这个奇异摩登圈的标准产品

索取爱,成了薇龙冒犯这个“奇境”自身常规的一种“奇想”。于是，一个来到香港的上海女子的“传奇”势必意味着双重意义上的“奇”这个故事对于上海和香港,对于流苏和范柳原,对于更陆地的和更海湾的,对于更“土”的和更“洋”的,对于更“传统”的和更“现代”的,必须都是传奇。

或许正是在这个意义上，流苏和薇龙来到香港并不是张爱玲传奇故事的结束，而是其开始。也许是因为每一个更大的“奇幻”都不过是对“奇幻世界”本身的重复吧。对于张爱玲，这个奇幻得不能再奇的世界所需要的“传奇”似乎不再意味着某个更奇的境界,而是意味着对“奇”本身的超越,意味着“奇”的反面或“底子”。在《倾城之恋》、《第一炉香》以及张爱玲的另一些作品里,超越“奇”本身的想象力开始于荒凉,恐怖,和空无等意象出现的一刻。荒凉的意象和景观揭示了“奇”的边界，喻示着“奇”作为一个领域的终点。《第一炉香》有这样一个段落 薇龙“在人堆里走着,有一种奇异的感觉,头上是紫幽幽的蓝天,天尽头是紫幽幽的冬天的海，但是海湾里有这么一个地方，有的是密密层层的人，密密层层的灯，耀眼的货品……然而在这灯与人与货之外，有那凄清的天与海——无边的荒凉，无边的恐怖。她的未来,也是如此……”。[①]这里，荒凉和空无的广大背景显示了她想象中香港这个现代“奇域”的最终界限，也显示了她在这个界限内没能完满的“传奇”本身——安全平稳的爱。在《倾城之恋》里，这种“无边的荒凉与恐怖”增添了某种历史和文明劫难的意味，那便是战争带给我们的毁灭景象。不仅流苏和范柳原从“现代人”变成了劫难中的幸存者,曾是“奇幻世界”的香港也变成了一座“死的城市，没有灯，没有人声，只有那莽莽的寒风，……虚无的气,真空的桥梁,通人黑暗,通人虚空的虚空”。“这里是什么都完了，……失去记忆力的文明人在黄昏中跌跌绊绊摸来摸去,像是找到点什么,其实是什么都完了”。然而,往往就是在这样一片没有了“奇幻”的空无中，张爱玲的故事开始展现了一种新的想象，新的奇景。在战后香港一个废墟般沉寂的夜里，流苏的想象里出现了这样一幅景象：在一片荒凉的空无之

①张爱玲：《有几句话同读者说》。

中，屹立着那座古墙，虚空的寒风银龙一般闪闪盘踞在月下的墙头，她像梦般地再度来到这堵仅存的墙下，看到范柳原迎面走来——“她终于遇见柳原”。“在这动荡的世界里，钱财，地产，天长地久的一切，全不可靠了。靠得住的只有她腔子里的这口气，还有睡在她身边的这个人”。在荒凉恐怖的背景上奇迹般地出现生命和爱——这种以生命本身为“奇异”的想象，最终使流苏和范柳原“走向了平实的生活”，两人的关系由谈情说爱变成了“恋爱”和“透明透亮”的知遇，可以凭荒凉之中“一刹那的彻底地谅解，……在一起和谐地活上十年八年”。

为了挣脱压抑和束缚，改变生活现状而走人“奇幻”世界，又在大奇幻和大劫难后“走向平实的生活”，在非非之想后变成“平凡的夫妻”，这是张爱玲故事中最完满的传奇情节。实际上不仅《倾城之恋》,诸如《留情》,《红玫瑰与白玫瑰》等故事也都有相似的收场。无边荒凉之中的知遇，废墟中的柴米油盐酱醋茶，摩登世界浮华中的朴素，虚伪之中的认真，就这样成为张爱玲笔下的‘奇’中之‘奇’,成为游走和穿越于‘熟悉’与‘新异’,“土”与‘洋’,上海的旧式家庭与香港的‘异国情调’,乃至‘传统”与“现代”等不同想象域的新传奇叙事的“底子”所在。

把这“新传奇”放回中国那段以“现代”国家们漂洋过海打上门来的战争为开场的近代历史背景上，也许应该问这样一个问题：究竟是安稳的普通社会，“与子偕老”的日常生活对于动荡的中国现代历史就像一段传奇呢，还是“现代”及现代历史对于中国日常生活是个传奇？……事实上，这也是理解张爱玲“新传奇”写作的一个历史的“底子”。《倾城之恋》的传奇叙述人在结尾处写到，“香港的陷落成全了她。但是在这不可理喻的世界里，谁知道什么是因，什么是果呢。也许就是为了成全她，一个大都市都倾覆了。成千上万的人死去，成千上万的人痛苦着。跟着是惊天动地的大改革……流苏并不觉得她在历史上的地位有什么微妙之点，她只是笑吟吟地站起来，将蚊香踢到桌子底下去……传奇里的倾国倾城的人物大抵如此”。[1]张爱玲这个置身现代“奇世”或“乱世”中的传奇作者，又因了这现代史的“没有

①张爱玲：《传奇》（增订本),第 152～190 页。

完成”，普通人的日常幸福也只能是寓言式的传奇。这便是张爱玲的透彻所在。

张爱玲的写作以“参差”和“苍凉”作为一种形式感，以“人生安稳的一面”为“底子”，打开了一个左翼文学实践和一般“大都市风”作家都不曾深入的写作领域，即一个“没有完成”的“现代”给中国日常生活带来的种种参差的形态，以及在这个时代中延续的中国普通社会。她很清楚，这种写作不是为了“完成”一段历史，而是为了“启示”，因而所写的不是一种记录，而是一种“传奇”。最后，我想引入《新传奇》的跋来作收结。有一种看法，把张爱玲对中国生活的独特观察和表述归因于沦陷区那种远离了国家政治和民族主义的特殊意识形态背景。几年前我本人也曾提过类似看法。[①]这种提法有个简单化的出发点，即张爱玲的写作与（当时仍活跃在上海内外的）左翼阵营之间的差别被描述成了某种绝对的二项对立。由这个对立很容易进而生硬地把张爱玲的写作要么误认成“民族”和“民族国家”的对立面——近似当年“张爱玲苏青汉奸说”的现代翻版，要么误认作“现代性”的对立面，说她更注重“传统”。实际上张爱玲作品里是很有几处写到“国”的，不过用的是另一种语言。她写作所取的也难说就是“传统”形式，毋宁是俗文化的想象力和视点。这种对于“国”和“传统”的另一种表述在《新传奇》的跋中交织成了一个主题——《中国的日夜》。同我们已经看到的一样，“日夜”是渗透在普通社会生活的空间形态中的。这篇散文写到，“我”从菜场买菜回家，沿街一路走过形形色色的日常场景，觉得快乐：“无线电的声音，街上的颜色，仿佛我也都有份，即使忧愁沉淀下去也是中国的泥沙。总之，到底是中国”。谁家传出的昆曲使她“想起一个唱本的开篇：‘谯楼初鼓定天下’……口气很大，我非常喜欢那壮丽的景象，汉唐一路传下来的中国，万家灯火，在更鼓声中渐渐静了下来”。这“到底是中国”的街景和唱本中“汉唐一路传下来的”更鼓意象甚至使张爱玲落笔成诗：“我的路／走在我自己的国土／乱纷纷都是自己人／补了又补，连

①见孟悦、戴锦华合著《浮出历史地表》，河南人民出版社 1989 年版。

了又连的／补丁的彩云的人民／我的人民／我的青春／……谯楼初鼓定天下／安民心／嘈嘈的烦冤的人声下沉／沉到底，中国，到底"。[1]这里，一个终于可以安定下来的中国形象，一段气象壮丽的唱本的开篇，成了张爱玲在战争终于结束的历史瞬间为她的"传奇"添注一个欢欣与感激并漾的尾声，"一个传奇的'余韵'"。[2]张爱玲所写的"国"借用了下层市民文化的想象域，她以那些"老夫老身"们老实本分的唱词，加上买菜途中耳闻目睹的日常街景，拟设了一个中国半传统的普通市民社会的声音。这与关注"国体"和政府性质，并从现代政治素质的角度拟设"大众"特别是"农民大众"声音的左翼创作自然不同。不过，也只是视点上的不同而已。今天更值得作的也许并不是二择其一式的褒贬,而是对其同与不同,其交换的可能性,作一点坦诚、更深入的分析。

（原载《今天》1992 年第 3 期）

①见《传奇》，第 288 ~ 293 页。

② 张爱玲：《有几句话同读者说》。

穆旦与现代的“我”

梁秉钧

一

中国新文学运动初期的新诗作品，由整齐的格律出来，走向诗体的多元化，由浓缩的文言转向记述性较强的白话，由于诗人对传统礼教的反叛、个人思想的觉醒，往往流露出强烈的自我个性，明白如话地说出自己的感受。中国旧诗词以含蓄著称，可以用典故、对仗、语法的省略或是景物的寄托令诗人的自我隐而不露；但早期新诗人如郭沫若与传统不同的地方，正在他如何直接喊出自我的感受：

> 我便是我呀！
> 我的我要爆了！
> （《天狗》）

到了三四十年代，尤其是在穆旦这样的现代派诗人笔下，自我却是不完整、不稳定、甚至带有争论性的，他会说到“我们失去的自己”（《从空虚到充实》）或者“不断分裂的个体”（《智慧的来临》），这些看法，与郭沫若对自我的发现和赞叹，有很大的区别了。艾荣·侯奥把现代主义文学的主体性分为几个不同的阶段，或者可以帮助我们说明这种区别：

> 在最初的阶段，现代主义并不掩饰它如何继承了浪漫主义，自视为自我的膨胀，凭着个人的活力，对事事物物作出超越而狂乱的夸张。在中间的阶段，自我开始从外面退回内心，细密地审视自身内在的动态：它的自由、压力与变幻。[①]

①见侯奥所著：《文艺中的现代观念》，I. Howe, *The Idea of the Modern in literature and the Arts*, New York ; Horizon Press, 1967, p. 14～15。

穆旦的诗正是这种发展至内省阶段的现代主义作品，不再是一种自我的爆发或讴歌，而是强调自我的破碎和转变，显示内察的探索。这种感觉到自我既虚幻又不可把持的态度，未尝没有一个时代的背景。穆旦在抗战时开始写诗，随校并入后方的国立西南联大，毕业后参战期间，曾在一次殿后战中，迷失于森林，筋疲力倦又患上痢疾，还一度绝粮达八日之久。但他的诗作却没有自我歌颂或丝毫虚假的英雄主义。穆旦所受的诗的教育，以及五四以来新诗发展到这阶段视野的成熟和诗体的多元化，帮助他深入地反省经验。

在《防空洞的抒情诗》里，因为题目特别表明是抒情诗，或许会叫人想到是主观抒写自我刹那感受的作品，不想它开始就写到自我以外的他人：

他向我，笑着，这儿倒凉快，
当我擦着汗珠，弹去爬山的土，
当我看见他的瘦弱的身体，
战抖，在地下一阵隐隐的风里。

这诗发展下去，写到防空洞里所见的都是普通人，他们所说的话也是寻常且琐碎的，没有抒情的味道：

我正在高楼上睡觉，一个说，我在洗澡。
你想最近的市价会有变动吗？府上是？
哦哦，改日一定拜访，我最近很忙。
寂静。他们像觉到了氧气的缺乏，
虽然地下是安全的。互相观望着：
O 黑色的脸，黑色的身子，黑色的手！
这时候我听见大风在阳光里
附在每个人的耳边吹出细细的呼唤，
从他的屋檐，从他的书页，从他的血里。

诗人把日常对话没头没尾地并置在一起，强调了这些说话的几乎是无分彼此的普通人，话由谁的嘴里说出来都差不多。虽然在最后的三行里，“我”和“他”或“他们”好像有分别，但是所有人其实都置身相同的处境，同样面对战争阴影的威胁、面对生活会变成琐碎而无意义的危险。在插入的段落里，人物好像被喻为阴魂。在随后的两段中，因为采用了普鲁弗洛克式的独白，“我”变得有点像是虚构的角色，“我”与“他”不是那么容易分辨了：

> 我已经忘了摘一朵洁白的丁香挟在书里，
> 我已经忘了在公园里摇一只手杖，
> 在霓虹灯下飘过，听 Love Parade 散播，
> 我忘了用淡紫的墨水，在红茶里加一片柠檬。

当我们阅读艾略特《普鲁弗洛克的情歌》，大概会一方面追随普鲁弗洛克敏感而神经质的言辞，了解他的怯弱与忧心，一方面又因他略带夸张的比喻和认识世界的方法，令我们有了反省的距离去思考。正如批评家罗拔·兰布林指出，戏剧性独白的魅力在于“同情”与“判断”的两种力量互相拉扯。穆旦本人译过《普鲁弗洛克的情歌》，对诗中的语气也有所体会。[1]艾略特反对浪漫派直抒胸臆的做法，所以说诗不是个性的流露，而是个性的泯灭，又提出戏剧性的表现方法、运用客观相应景物衬托等。穆旦显然也从这里找到一些表现的方法，用独白的形式，以自我去体会他人的生活。

①见查良铮译《英国现代诗选》，湖南人民出版社 1985 年版，第 1～14 页。

《防空洞的抒情诗》从自我第一身叙述开始，它在对话的并置中也常用“一个说”来显示自我与他人的分别。但诗中的“我”渐渐变得不可靠，诗最后写出‘我’的死亡，令人分外感到诗中的我是极度虚构的了：

> 谁胜利了，他说，打下几架敌机？
> 我笑，是我。

当人们回到家里，弹去青草和泥土，
从他们头上所编织的大网里，
我是独自走上了被炸毁的楼，
而发见我自己死在那儿
僵硬的，满脸上是欢笑、眼泪，和叹息。

“我”既生存亦死亡，既欢笑亦流泪，既胜利，但亦失败了。“我”是每一个人，扮演不同的角色，通过这些角色去体会不同的人。在另一首《从空虚到充实》里有这么两句：

啊，谁知道我曾怎样寻找
我的一些可怜的化身。

这首长诗混合了独白和对话、动作和背景描写。这是在毁灭性的洪水渐渐迫近下的一些生活的片段。战争没有明显地详述出来，但是被刻划成某种模糊的恐惧，威胁着要扭曲生活的秩序和意义。这首诗分别有三个不同的版本。[①]虽然题目说《从空虚到充实》，但是作品却没有过分教诲性的结尾。最后一个版本较容易为世俗的标准接受，然而最初一个版本反而更能显出穆旦的创意,结尾原来有十七行诗(后来的都删去了),那个部分刻划的‘我’比较复杂,好像一方面向往抗日战争的理想,一方面向内退缩，有软弱、恐惧和矛盾：

于是我病倒在游击区里，在原野上，
原野上丢失的自己正在滋长！
因为这时候你在日本人的面前，
必须教他们唱，我听见他们笑，
中华民族到了最危险的时候，
为了光明的新社会快把斗争来展开，
起来，起来，起来，
我梦见小王的阴魂向我走来，

①第一稿见《大公报 • 文艺》1940 年 3 月 27 日，第二稿见《探险队》，昆明崇文 1945 年版，第 18 ~27 页，第三稿见《穆旦诗集》，1947 年版。

（他拿着西天里一本生死簿）
你的头脑已经碎了，跟我走，
我会教你怎样爱怎样恨怎样生活。
不不，我说，我不愿意下地狱
只等在春天里缩小，溶化，消失。
海，无尽的波涛，在我的身上涌，
流不尽的血磨亮了我的眼睛，
在我死去时让我听见海鸟的歌唱，
虽然我不会和，也不愿谁看见我的心胸。

这种矛盾的刻划当然令诗中的“我”失去了它的优越性。自我也可以是反省和研究的个案；“我”可以是坚强的或软弱的，可佩的或可悯的。这不是要粉饰自我，而是从“我”的角度去体会不同的经验。这样的并置，也拒绝让读者辨别哪一个“我”是诗人本身，哪一个“我”是虚构的。

穆旦同时期的诗里多次运用虚构的“我”，例如《蛇的诱惑》、《漫漫长夜》、《有钱出钱有力出力》等便是。中国古典文学里，乐府诗和后来唐诗里，都有不少独白的体裁，如边塞诗和闺怨诗，诗人透过士兵或妇人的声音，刻划可悯的境况。但由于中国古诗的无我性，语法上不必使用“我”之类主词，诗歌里的“我”和实际的“我”之间，也不会有一种自觉的反讽距离。五四以来的诗人如闻一多、徐志摩、刘半农和卞之琳，除了写作抒情诗，也一度尝试戏剧性独白，通过假面发言。然而穆旦的现代质素以及他与过去诗人不同的地方，正在他更自觉也更复杂地试验诗中的“我”。穆旦诗中的“我”处理成暧昧甚至是遭人非议的，那是因为他不是要塑造表面的英雄形象，而是要无所顾忌地探究人性中复杂的，甚至是混乱、不贯彻或非理性的部分。

史班德对现代的“我”的讨论，有助于说明穆旦诗的现代性。史班德指出了现代的“我”与伏尔泰式的“我”的不同：

我所谓伏尔泰式的“我”，参与并属于前进的历史。当

> 它批评、讽刺、攻击，它的目的是为了要影响、引导、反对、发动现有的力量。萧伯纳、威尔斯和其他人笔下的伏尔泰式的“我”，有能力影响外在的事件。蓝波、乔哀思、普鲁斯特、艾略特的普鲁弗洛克式的现代的“我”，却受外事影响。伏尔泰式的“我”与它所欲影响的世界有一些共同的特征，比如理性主义和相信进步的政治观；现代的“我”则透过感受、坚忍和消极的态度，来渐变它面对的世界。[①]

穆旦在《防空洞里的抒情诗》等诗中所写的“我”，既无英雄色彩，也不相信有能力改变世界，是受制于外在事物的。诗人和他所写的人物既非先知，也不随便贬斥他人，这正是穆旦等中国现代诗人，与战时其他一些诗人不同的地方。许多抗战诗中的“我”,往往是先知或是战士,呼吁、呐喊、咆哮,就其完全信赖理性及认为能改变外在事件的自信方面，比较接近伏尔泰式的“我”，穆旦等诗人同样有理想和善良的愿望，但诗中表现的现代的“我”，显示了比较复杂的反省。正如史班德所指出的：

> 现代人相信，当他们的感性受到现代经验和苦痛的冲击之下，部分由于无意识的结果，部分由于批判的意识，他们会创造出新艺术的风格和形式来。“现代”是对苦痛、对感性的体悟的意识，对过去的自觉。”[②]

二

对于一个中国现代诗人来说，要撇开许多俗成的观念和已成滥调的套语，重新坦率地探索现代人的自我，是加倍困难的。许多人止于表面的假象，不愿进入陌生芜乱的境地。穆旦却反叛成规俗见,反复强调并在诗中创造‘我’的身分,关心自我的忧虑、所扮演的角色及其意义。他有一首诗就是叫做《我》：

> 从子宫割裂，失去了温暖，
> 是残缺的部分渴望着救援，

①② 见史班德《现代文艺之抗争》，S. Spender, *The struggle of the Modern*, Berkeley and Los Angels, University of California Press, 1977, p. 72。

永远是自己，锁在荒野里，

从静止的梦离开了群体，
痛感到时流，没有什么抓住，
不断的回忆带不回自己，

遇见部分时在一起哭喊，
是初恋的狂喜，想冲出樊篱，
伸出双手来抱住了自己，

幻化的形象，是更深的绝望，
永远是自己，锁在荒野里，
仇恨着母亲给分出了梦境。

虽然诗名叫做《我》，穆旦却利用了中文的特质，省略了这个文法上的主词，一开始就强调了个体的被动性和易感性。诗中的"我"是残缺的、孤立的，隔绝于时间和空间，没法自然溶入历史的整体、没法汇入群众之中。失去那种和谐的整体性，是现代的"我"焦虑的由来，所以便用种种方法来反叛，想改变这状态。第三段最末一行至第四段第一行是惟一跨行句，如果孤立地读是"伸出双手来抱住了自己"，是自我封闭的态度 如果连起来读是"伸出双手来抱住了自己幻化的形象"，是向外投射、寻觅、求证，结果"是更深的绝望"。这里诗人巧妙地利用了跨段跨行的欲断欲连，写出自闭和外求的两难之境。"自我"一词在诗中四个段落出现四次：分别是自己被锁在荒野中，自己在时流中迷失，自己想冲出樊篱等。第四段自己"锁在荒野里"再重复出现，好像是重复开头第一段，但因为处在段中的位置不同，所以并不首尾呼应地"锁"起全诗、关起自我，而是有了差异，有了转变。"自己"在开始第一段里是从子宫割裂出来的客体，被锁在荒野里 到了最后一段，照语法看，"自己"虽然被锁在荒野里，却是仇恨的主体，"仇恨着母亲给分出了梦境"。在自我的孤立和关

系的破碎中，惟一可以肯定的只有主观的感受：狂喜、绝望以及仇恨。

因为外在世界变得不稳定不可持，只好转而肯定内在感受，这是现代诗的一个特色。穆旦第二段里主观地处理时间的方法，也带有现代色彩。卡连尼斯库就曾将主观地处理时间和客观地处理时间的差异，视为分辨现代性的一个标志：

> 广义而言，就它在历史上的意义而言，现代性可见诸以下这两种价值观无法调协的对立上面：一是资本主义文明中客观化的、社会可以清楚测量出来的时间（时间差不多成了有价的商品，可以在市场上买卖），一是个人的、主观的、想象的时间，由自我创造出来的私人时间。后者对时间和自我的辨识方法构成了现代主义文化的基础。[1]

这种特殊的对时间和自我的看法，很清楚地流露在《我》这首诗里。诗第二段说："痛感到时流"，时间是主观地感受出来的。自我不断挣扎，不断地失落，只有不断在主观对自我的认知中,才可以感觉自我长远地存在于时间之中"永远"是自己。

但《我》也只代表了穆旦对现代的"我"探索的一斑,不能道尽穆旦种种复杂的看法。同样重要的应该是《诗八章》，可能是新诗中最好的情诗。在这组情诗里，也见到穆旦对自我的另一种思索，有时对向外的沟通有进一步的信心，但也未尝不顾及其中的错综与变幻。其中第二章是这样的：

> 水流山石间沉淀下你我，
> 而我们成长，在死底子宫里。
> 在无数的可能里一个变形的生命
> 永远不能完成他自己。
>
> 我和你谈话，相信你，爱你，
> 这时候就听见我底主暗笑，

①见卡连尼斯库《现代之面面观 前卫主义、颓废、奇俗作品》，Matei Calinescu, Faces of Modernity, Blooming ton: Indiana Univesity Press,1977。

不断地他添来另外的你我，
使我们丰富而且危险。

这诗里有不少矛盾，你我既沉淀又成长，既死且生（子宫），既有无数可能又永远不能完成自己，既相信相爱又有暗笑，既有你我又有另外的你我，我们既丰富又危险。诗里有不少矛盾，但我们不觉得这仅是“矛盾语法”的技巧或是机智的卖弄，为什么呢？大概就是因为诗里对“自我”有一种比较复杂而深刻的认识，令我们觉得那些矛盾，不仅存在于文字上，是从对人的体会里来的。诗里对“我”的看法是：自我不是固定，是会变更，会转化的。过去写实主义、自然主义文艺中，对“自我”的看法比较固定，认为只要细致刻画临摹，从一个人的衣着、外貌、家世、职业各方面，就可以捕捉到他的精神。十九世纪末以来心理学、社会学、科学和政治各方面的论著和研究，令我们认识人的复杂错综，更难说人有一个稳定的自我。比如大卫·休谟就是采取这样的意见，因为“只是一连串不同的观感，迅速地互相衔接，不断流动……心灵就像一个剧场，种种不同的观感一个接一个上台，掠过，再掠过，滑走，混入数之不尽千变万化的境况中去”。[①]现代主义的诗人，特别强调自我的不可捉摸，比方法国诗人兰波说过一句很有名的话：“我是他人。”在这诗里穆旦的想法有相同的地方，也有不同的地方。首先，一开始，“水流山石间沉淀下你我”，好像我们已经凝定，已经完成，不能再转变了。但人正是不同沉淀的泥砂，在死底子宫里仍会继续成长。也许永远不能“完成”，除非像死亡那样的完成，否则就是仍然有无数可能。因为有无数可能，所以不断添来另外的你我，用大卫·休谟的话来说，就是舞台上不断掠过新的观感。自我是不固定的，自我也可以扩阔成为他人，加入或减去新的质素。因为两个人是活的，充满可能，不断变化，所以这恋爱可能无可把持，是危险的；但另一方面，穆旦说，这也使我们丰富。第五章说“教我爱你的方法，教我变更”，第一章说“爱了一个暂时的你”，都是同样的道路。穆旦的“诗八章”，是一个了解现代的“我”如何复杂与变幻的诗人写的情诗。

①休谟：《论人性》，英文版。

三

由于不相信有一个固定的自我、一个一成不变的认识世界的方法，自然也使穆旦在表达和信仰两方面，不轻易接受外加的格式和未经感受的理想。对他的那个时代或我们这个时代的读者和评论家来说，可能有一份清新，有时又会带点冒犯。用字如“子宫”，正如王佐良说过，在过往的中国诗中极少前例。我们前面讨论《我》时指出的那种跨段跨行又相连造成的暧昧性，亦是新颖独特的尝试。整首诗看来规规矩矩，一共四段，每段三行，好像是对称自足的，穆旦却以跨行轻轻扭转了这种稳定性。《五月》以四行七言旧诗，穿插在白话文段落之间；但这种对比还不是形式上的戏谑，而是借两者的并置，在两种世界观中制造张力，从而令人注意现在的特殊性，对普遍接纳的信念提出质疑。在那段旧诗里，五月是“荷花池旁订誓盟”之类的陈腔滥调，但转下那段白话诗里，却特别强调了表里的参差，堂堂说话与实际民主的距离：

> 而谋害者，凯歌着五月的自由，
> 紧握一切无形电力的总枢纽。

“五月的自由”一类美好的信仰，因为夹在“谋害者”与他们背后操纵的阴谋中，自然也变成可疑的了。

对现代生活状况的意识，往往表现为对既有价值观的怀疑，感到不知应如何去把握。依照侯奥的说法，这是“对既定价值观讽刺性的犹豫”。穆旦诗中常常有这种意识：“道德法规都流去了无情地”（《从空虚到充实》），他对种种权威常有怀疑：“虽然我知道学校的残酷”（《我向自己说》）、“庄严的神殿原不过是一种猜想”（《潮汐》）、“那里是我们的医生，躲远，他有他的病症。”（《哀悼》）

穆旦虽然不随便毫无保留地接受既定的价值观，但却非虚无也非犬儒，他只是寻找一个“可以感觉到的信念”罢了。他的诗既具体又有想象力，既丰富亦复杂。在评论艾青的《他死在第二次》时，他提到詹姆士和普鲁斯特的心理描写，并认为这种方

法"更接近现实",这与其说是艾青,不如说是接近穆旦本人的创作观。因为他理解现代人的心理，在创作中——也期望其他诗人这样——采用比较复杂的方法去写人物。这见诸上面讨论他采用第一人称的种种尝试可以得到证明。他有意识地表达那个受外物影响的现代的"我",那个破碎、矛盾和变幻的"我",试图创造一套新的艺术形式及语言。在《不幸的人们》里，他这样开始":我常常想念着不幸的人们",到第四行,第一身单数与第三身众数混而为一："我们更痛地抚摸我们的伤痕。"最后穆旦的"我"也成了他描写的他人中的一个，不论他们怎样不幸或被人谴责，他总从自我出发去体会他人的处境，又以批判的意识，将自我当作他人一样审查。在穆旦的那个时代，他诗中现代的"我"令他有别于那些把"我"当作传道者或号手的教条主义者，亦令他有别于那些对"我"缺乏批判和反省的伤感主义者。

穆旦通过诗中的"我",去体会现代人的心理,看它的复杂和变幻不定的属性。诗中写这现代的"我"，不同过去的表现方法，是它走出了过去比较固定的自我的观念。但穆旦当时也并没有像今日西方一些评论家，比如罗兰·巴尔特等,承接爱米尔·班云尼斯蒂的说法，认为"我"只不过是言语上的标记，或如拉康、福柯、德里达等人,干脆视自我为虚幻。他诗中的"我"多少仍带着一种社会、文化或心理的身分，有变化亦有比较可以追溯的特性。他通过现代的"我"，还是想由小我具体写出时代。他有所追寻，亦不是不愿有所信仰，只不过希望这信念是具体感受而成形茁壮，不是外加而盲目遵从的。他在历史的转折中屡屡反复检视自己,到了一九五七年,当他写作《葬歌》的时候,仍然是希望通过"我"的感受去反省思想的转变。"我"尽管包括分歧和争论，却是诚实地思考，仍然带着一个现代诗人对"感觉到的信念"的要求。那些随便贬斥这作品为鼓吹个人主义的人，实在是不了解穆旦如何诚恳地省视复杂的现代"我"的做法。

（选自《香港文丛·梁秉钧卷》，
三联书店（香港）有限公司 1989 年版）

关于五十至七十年代的中国文学

洪子诚

在讨论二十世纪中国文学问题的时候，五十至七十年代常被作为一个相对独立的文学时期看待。[①]不过，对这个时期的性质、特征的描述，在不同的研究者那里有时会出现很大的差异。一种颇有代表性的看法是，这三十年的大陆中国文学使“五四”开启的新文学进程发生“逆转”，五四文学传统发生了“断裂”，只是到了“新时期文学”，这一传统才得以接续。[②]

这是个需要深入讨论的问题。这种说法有一定的道理，不过从另一方面看，这种“逆转”和“断裂”并不存在。这三十年的文学，从总体性质上看，仍属“新文学”的范畴。它是发生于二十世纪初的推动中国文学“现代化”运动的产物，是以现代白话文取代文言文作为运载工具，来表达二十世纪中国人在社会变革进程中的矛盾、焦虑和希冀的文学。五十至七十年代的文学，是“五四”诞生和孕育的充满浪漫情怀的知识者所作出的选择，它与五四新文学的精神，应该说具有一种深层的延续性。

当然，这样说并非想模糊这一时期文学的确具有的特殊性。但这种特殊性不是表现为文学精神、形态上的对立和变异，而是表现为新文学一开始就存在的“选择”的结果和选择的方式。中国新文学主流作家，为一种至善、至美的社会和文学形态的目标所诱惑、驱使，在紧张冲突的寻求中，确信已到达“目的地”。他们参与创造了这样的文学局面：一个在思想和艺术上高度集中、高度组织化的文学世界。这个文学世界中的“文学事实”——作家的身分，文学在社会政治格局中的位置，写作的性质和方式，出版流通的状况，读者的阅读心理，批评的性质，题材、主题、风格的特征——都实现了统一的“规范”。

在这里，我试图从新文学发展的背景上，来说明这种“当代文学”[③]规范的状况、性质、变化，以及其历史依据。

①朱寨主编的《中国当代文学思潮史》将 1949～1978 年的中国大陆文学命名为“当代文学”，认为“它在中国新文学史和新文学思潮史上，都具有相对独立的阶段性和独立研究的意义”（第 3 页，人民文学出版社 1987 年版）。我在《当代中国文学的艺术问题》（北京大学出版社 1986 年版）中也持相同观点。

②黄子平、陈平原、钱理群的《论“二十世纪中国文学”》在讨论 20 世纪中国文学的总主题、现代美感特征等的，暗含着将五十至七十年代文学当作“异质”性的例外来对待的理解。如关于文学的“悲凉”的美感特征的举例，从鲁迅的小说、曹禺的剧作等，便跳至“新时期文学”的《人到中年》等。惟一例外是老舍的《茶馆》。

③本文仿照《中国当代文学思潮史》称为“当代文学”。

当代文学的“传统”

尽管有的人提醒我们要“走出‘五四’的阴影”，但直到现在，“五四”仍被描绘为令人神往的时期。从文学上说，它往往被作为文学异彩纷呈的“多元”局面的例证：对世界（其实主要是西方）近、现代各种哲学、文学思潮、流派的广泛介绍，众多的文学社团的成立，各具特色的文学流派的出现，以及一批诗人、作家横溢才华的展示……这种确实存在的现象，有时会引导我们对这个时期的“文学精神”产生误解。其实，“多元”“共生”的“文学生态”，并非是当时的许多作家所乐于接受的理想境界。对于“传统”，对于“封建复古派”的批判斗争不必说，在对待各种文学思潮、观念和文学流派的态度上，许多人并非持一种承认共生的宽容态度。对五四文化革命的“统一战线”的构成和“分化”的评述，虽说是后来出现的一种阐释，却明白无误地标志了从一开始就对“共生”状态的怀疑、破坏的趋向。对“五四”的许多作家而言，新文学不是意味着包容多种可能性的开放格局，而是意味着对多种可能性中偏离或悖逆理想形态的部分的挤压、剥夺，最终达到对最具价值的文学形态的确立。[①]也就是说，五四时期并非文学百花园的实现，而是走向“一体化”的起点：不仅推动了新文学此后频繁、激烈的冲突，而且也确立了破坏、选择的尺度。正是在这一意义上，五十至七十年代的“当代文学”并不是五四新文学的背离和变异，而是它的发展的合乎逻辑的结果。

从“五四”开始的文学“一体化”的进程，到了四十年代后期，已经达到这样一种局面：如郭沫若所描述的，构成新文学主要矛盾一方的“代表软弱的自由资产阶级的所谓为艺术而艺术的路线”，其文学理论“已经完全破产”，作品也“已经丧失了群众”，而“代表无产阶级和其他革命人民的为人民而艺术的路线”，则已取得绝对的主导权。[②]在当时，沈从文、朱光潜、萧乾等“自由资产阶级”作家，已被“斥”为“反动文艺”的代表[③]而失去他们的发言权。就这样，“左翼文学”在四五十年代之交的社会政治转折中，成为中国大陆惟一的文学，文学“一体化”目标得以

①韩毓海在《新文学的本体与形式》（辽宁教育出版社1993年版）中说：“他们的用意都不在于建立一种多元有机的文化秩序，而在于‘冲破’一切有机的结构而走向一种文化的统一。”（见该书第40页）

②见郭沫若在全国第一次文代会上的‘总报告’，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》第38～39页，新华书店，1950年版。

③郭沫若《斥“反动文艺”》，《大众文艺丛刊》(香港)第一辑，1948年出版。

实现。

“是经过了如此长期的苦痛，而又如此欢乐的诞生”[①]——这指的是新中国的成立，但文学也应包括在内。不过，“纯粹”和“完美”既然是带有先验性质的目标，这一自“五四”便开始的新文学的不断区分、排斥、选择的过程，必定不会终止。事实是，“左翼文学”(或“革命文学”)从一开始，便不是个在观念上和实践上一致的统一体。从二十年代末“革命文学”的争论，到四十年代对“论主观”的批判，都已是人所共知的事实：“左翼”内部争夺“正统”和纯粹的名分与地位的冲突的激烈程度，并不比与“自由资产阶级”的矛盾稍为逊色。随着中国革命取得胜利、“左翼文学”成为惟一合法的文学事实这一状态的到来，冲突便更呈紧张。核心问题则是为即将展开的“当代文学”建立怎样的文学规范。围绕这一问题，左翼文学的领导者和权威作家在四十年代和五十年代前期，主要关注两个方面的工作：一是对三十年代以来、尤其是四十年代的左翼文学理论和实践进行总结、检讨，在不同主张、路线之间判定正误和优劣。[②]二是关于“当代文学”的“传统”的争论，这既是各自主张的文学规范的依据，同时也为规范的合法性、权威性提出说明。在这一方面，他们都无法回避二十世纪的两个历史时间（或事件），这就是已被“寓言化”了的“五四”，和正在被“寓言化”的延安文艺整风（《讲话》）。在四五十年代之交，文学界对于“五四”和《讲话》所作的评述，都不是单纯的学术研究，而大体上是围绕这一现实问题所作的历史阐释。

左翼文学界的主要人物，无论是周扬、邵荃麟、林默涵，还是胡风、冯雪峰，都无一例外地把新文学看做是五四新文化运动的产物，把即将展开的“当代文学”看做新文学的延伸和发展。与此同时，他们也都或积极、或有些不情愿地肯定延安文艺整风和《讲话》在新文学历史上的重要性。将五四文学革命与《讲话》并举和联系在一起的这种态度，体现在当时两套大型文学丛书“新文学选集”(开明书店版)和“中国人民文艺丛书”(新华书店版)[③]的编辑和出版中。它们以 1942 年为界，分别向“当代文

①何其芳《我们最伟大的节日》，写于 1949 年 10 月初。

②抗日战争结束之后到 1949 年，系统阐述、总结革命文艺运动的理论和实践的文章、著作主要有：冯雪峰《论民主革命的文艺运动》（1946）、胡风《论现实主义的路》（1948）、邵荃麟《对于当前文艺运动的意见——检讨·批判·今后的方向》（1948），以及茅盾、周扬在第一次文代会上的报告《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》、《新的人民的文艺》。

③赵树理是惟一同时进入这两套丛书的作家。将他列入《新文学选集》，显然与编辑方针所言收 1942 年以前就有重要作品问世的作者这一方针不符。这反映了当时一种矛盾态度：既想将解放区文艺作为榜样加以标举，又对其思想艺术水准缺乏充足的信心。

学”提供了有缺陷的成就（五四新文学）和超越缺陷的榜样（根据地和解放区文学)的文学‘资源’。

左翼文学界虽然有这样的一致态度，但在具体阐释、评价上，他们之间的分歧便十分明显。对于周扬来说，他在当时已确立了毛泽东文艺思想的权威阐释者和坚决贯彻者的形象。在一篇题为《坚决贯彻毛泽东文艺路线》的讲演中，他认为《讲话》“把新文艺推进到了一个新的历史阶段”，认为比起“中国近代文学史的第一次文学革命’的‘五四’来,《讲话》是‘第二次更伟大、更深刻的文学革命’,因而‘成了新中国文艺运动的战斗的共同纲领’。[①]从这一立场出发，当周扬等回望“五四”时，他们觉得最为紧要的是确定这“第一次文学革命”的“性质”和“领导权”的问题,而这是为论证‘《讲话》及其在文艺上所引起的变革,是‘五四’文学革命在新的历史条件下的继续和发展”[②]所必需。这里,周扬既强调《讲话》与五四新文学运动的联系(‘继续’),又强调它们之间的区别(‘发展’)。就前者而言,通过指认五四文学运动的性质和领导权来达到（无产阶级思想领导，和“一开始就是向着社会主义现实主义发展”）[③]就后者而言,则通过指出五四文学运动的阙失（没能解决文学“与工农群众结合”这一“根本关键’问题),来确定它们之间的‘等级’关系(‘更伟大、更深刻’),而使《讲话》及其在文学上产生的变革,成为当代文学直接的、更具‘真理性’的‘传统’。

在这一问题上，胡风、冯雪峰的看法有许多不同。他们虽也申明重视《讲话》在新文学历史上的意义，但并不把它看做是带有根本性质的转折。在他们看来，中国新文学传统，在五四时期，经由鲁迅为代表的作家的实践就早已确定了的。他们倒是忧虑过分宣扬、推行解放区文艺运动经验所产生的后果。胡风在《意见书》中指出，他 1948 年进入解放区以后的感觉是，“解放区以前和以外的文艺实际上是完全给否定了，五四文学是小资产阶级，不采用民间形式是小资产阶级，“五四传统和鲁迅实际上是被否定了”。[④]以第一次文代会和以后几年的情况而言，说“完全给否定’恐怕不很符合实际,但在五四文学与《讲话》影响

①《光明日报》1951 年 5 月 17 日。另见《周扬文集》（第二卷)第 50 ~ 51 页,人民文学出版社,1985 年版。这一观点在《在中国共产党第一次全国宣传工作会议上的报告》等文章中一再重申。见《周扬文集》（第二卷）第 66 页。

②③ 周扬《发扬‘五四’文学革命的战斗传统》，《人民文学》,1954 年 5 月号。

④《新文学史料》,1988年第 4 期,第 7 页。

下的“新的人民文艺”的等级关系，是明白无误的。因而，一批“五四”和三十年代著名作家在五十年代初，纷纷检讨过去创作的失误：“贸然以所谓‘正义感’当做自己思想的支柱”“是非常幼稚，非常荒谬”的（曹禺）；“过分强调了悲观怀疑、颓废的倾向”（茅盾）；“只表达了小资产阶级知识青年的一些稀薄的、廉价的哀愁”（冯至）；“我几乎不敢看自己在解放前所发表过的作品”(老舍)……

以“保卫五四文学革命传统”作为文学思想和实践的中心问题的胡风、冯雪峰，他们对“五四”的历史阐释也与周扬等不同。《论民族形式》（1940）中的“以市民为盟主的中国人民大众底五四文学革命运动，正是市民社会突起了以后的、累积了几百年的、世界进步文艺传统底一个新拓的支流”[①]的提法，冯雪峰在《论民主革命的文艺运动》（1946）中的五四新文艺运动“所根据和直接受影响的”，是十九世纪批判现实主义和反抗的浪漫主义，“‘五四’是这近代资本主义的文学的一个最后的遥远的支流”的论断，在五十年代都被作为歪曲、篡改五四文学革命性质和领导思想而受到反复批判。[②]从逻辑上推断，他们既不强调五四新文学就是在无产阶级思想领导下、向着社会主义现实主义方向前进，又不突出《讲话》是五四传统的“最正确”的继承、发扬,并解决了‘五四’没能解决的‘根本性’问题,那么,这自然可以理解为“正是以‘五四’文艺传统来对抗毛主席讲话的精神的”。[③]

通常我们会把“当代文学”的“渊源”“追溯到 1919 年五四新文学运动的兴起”，而它的“直接源头”“则是 1942 年的延安文艺座谈会”。[④]其实，在用“渊源”和“直接源头”把两者加以联结的描述下面，掩盖着左翼文学领袖和权威作家在这一问题上的裂痕和冲突的历史。

文学规范的争持

对当代文学的“传统”所作的不同选择和阐释，是出于现实的需要，而中心问题是文学路线、文学规范的确立。

①《胡风评论集(中)》第 234 页，人民文学出版社 1984 年版。1954 年,在《关于解放以来的文艺实践情况的报告》(即《意见书》)中,胡风针对这一论述说：“今天看来，对于‘五四’当时的领导思想的提法是错误的，是违反了毛主席的分析和结论的。”见《新文学史料》1988 年第 4 期,第 66 页。

②冯雪峰在《鲁迅和俄罗斯文学的关系及鲁迅创作的独立特色》一文中也说：“中国‘五四’后的新文学，如果从近代资产阶级民主革命的世界文学范畴上说，那当然可以说是 18、19 世纪那以所谓批判的现实主义和否定的浪漫主义为其主流的世界资产阶级民主文学之一个最后的遥远的支流。”见《论文集(第一卷)》第 124～125 页,人民文学出版社 1952 年版。在他 1952 年撰写的长文《中国文学从古典现实主义到无产阶级现实主义发展的一个轮廓》中,这一观点有了改变。

③王瑶《关于现代文学史上几个重要问题的理解——评雪峰〈论民主革命的文艺运动〉及其它》,《文艺报》1958 年第 1 号。

④朱寨主编《中国当代文学思潮史》,第 3 页。

通过第一、第二次文代会的召开,通过对电影《武训传》、萧也牧的小说等的批判，通过五十年代文艺界的整风学习，也通过符合这一规范作创作的标举，在五十年代初的几年中，对当代文学所作的“规范”,已有了清晰的轮廓和细致的细节:不仅明确规定了文学的社会政治功能，而且规定了理想的创作方法；不仅规定了“写什么”(题材、主题),而且规定了“怎么写”(方法、形式、风格)。

但是,在 1957 年以前，这一统一的文学规范，也受到有力的、然而是悲剧性的挑战。其中重要的有两次：一是 1954 年胡风等以《意见书》的方式所作的冲击,二是 1956 年至 1957 年间的“百花时代”秦兆阳等在理论和创作上的质疑。胡风在《意见书》中，曾把林默涵、何其芳对他的批评的主要观点[①],概括为放在“读者和作家头上”的“五把‘理论’刀子”,认为当时文艺界的问题是“宗派主义统治，和作为这个统治武器的主观公式主义（庸俗机械论）的理论统治”。这大致勾勒了分歧的要点，可以作为冲突的线索来把握。而争论、冲突的中心问题，则是文学与政治这一困扰着二十世纪大部分时间的中国文学的基本问题。

①林默涵《胡风的反马克思主义的文艺思想》、何其芳《现实主义的路，还是反现实主义的路》,分别载《文艺报》1953 年第 2 号和第 3 号。

文学与政治的密切关系，是近百年中国文学的重要特征，在某些阶段甚至处于无法剥离的胶着状态。这都已是人们经常说到的。事实是,连那些“文艺自由”“为艺术而艺术”的主张,也不同程度地折射着政治性的内容。胡风、冯雪峰、秦兆阳等，当然更绝对不是文学独立、艺术自足的艺术至上论者。他们在坚持文学是一种战斗的“武器”，在抨击那些艺术超然于阶级政治之上的论者上，同样是坚定而毫不含糊的。[②]但是，对于文学的政治目的、要求的性质，以及如何实现这一目的、要求的途径（方式）上，他们与周扬等有着不同的理解。虽然胡风等并不认为文学应该独立于政治，但他们同样也不认为文学应该等同于政治，或被政治所淹没、取代。他们担心的是文学作为一种特殊的“意识形态”,会失去其质的规定性,最终是失去了文学,也失去了文学作为一种“武器”的社会政治功能。从抗日战争开始，他们对左翼文学在创作上存在的“主观公式主义”“概念化”“标语口号

②胡风和冯雪峰都激烈地批评朱光潜等的主张，见胡风《关于抽骨留皮的文学论》(《胡风评论集(中)》第 302 页),冯雪峰《“高洁”与“低劣”》(《论文集(第 1 卷)》第 81 页)。

倾向”“将社会科学的概念或政治的概念加以演绎”的“反现实主义”,对于理论批评上的‘教条主义’‘庸俗机械论”,便一再提醒、批评。[1]这正是根源于这种忧虑。在五十年代，他们看到创作和理论上的上述倾向有增无减。他们认为，问题的症结在于文艺界的领导者“对待这个领域本身的任何”问题，“一切都简简单单依仗政治’的缘故‘;完全否定了‘没有个性就没有共性’这个唯物论的基本原则，完全忽视了文艺底专门特点，完全忽视了文艺实践是一种劳动，这种劳动有它的基本条件和特殊规律”。[2]

出于解决左翼文学长期存在的痼疾的动机，胡风、冯雪峰想从理论上来协调文学与政治之间的紧张关系，解开文学的政治性和艺术性关系这一几乎无法解开的“结”。他们对于将政治性和艺术性分开谈论、分别规定批评上的政治标准与艺术标准的做法表示异议，而试图将它们加以“整合”，以保护文学应有的“特质”。1946 年,冯雪峰在《题外的话》中就坚持认为,不应从艺术的价值和艺术的体现之外去看作品的政治意义和社会政治价值。在《论民主革命的文艺运动》中，他也表达了相似的观点：“政治决定文艺的原则，是现实和人民的实践决定文艺实践的原则。这原则，在文艺的实践上，即实践政治的任务上，又须变为文艺决定政治的原则。”文学上的政治倾向问题，文学作品中的政治性，必须放在文学本身的基点上，作为文学的构成的因素来对待。这一观点，在 1950 年阿垅那篇受到批评的文章《论倾向性》[3]中，用了这样一个比喻来表述：“可以把文学比拟为一个蛋,而政治,是像蛋黄那样包含在里面的。’其后,胡风和秦兆阳在质疑“社会主义现实主义”这一口号时[4]，也都沿着这一相同的思路,即不应在‘艺术’之外强加另外的要求和限制‘:在科学的意义上说,犹如没有‘无论怎样的’或‘各种不同的’反映论一样,不能有‘无论怎样的’或‘各种不同的’现实主义。’‘现实主义’的规律,在他们心目中也就是文学的规律,那是一贯的、恒定的，有了“追求生活的真实和艺术的真实”这一“根本性质的前提’就已足够,这就是冯雪峰所说的:‘必须借艺术的方法、的机能、的力量所带来的”来考察政治价值和艺术价值等问题。

①见冯雪峰《论民主革命的文艺运动》、《论艺术力及其它》、《关于创作和批评》,胡风的《民族革命战争与文艺》、《置身在为民主的斗争里面》、《论现实主义的路》等等。

②胡风《意见书》，《新文学史料》1988 年第 4 期,第 102 页。

③《文艺学习》（天津）1950 年创刊号。

④见胡风《意见书》和何直（秦兆阳）《现实主义——广阔的道路》,《人民文学》1956 年第 9 期。

在五十年代，由于更加强调政治对文学的决定和文学对政治的配合，也由于在这一规范下出现所谓“粉饰生活”的创作倾向，文学的“真实性”这一经常被作为协调文学与政治关系的命题，被更为显要地提出来，并构成 1956～1957 年文学思潮的核心理论问题。阿垅的《论倾向性》，冯雪峰的《关于创作和批评》,胡风的《意见书》,秦兆阳的《现实主义——广阔的道路》，周勃的《现实主义在社会主义时代的发展》，陈涌的《为文学艺术的现实主义而斗争的鲁迅》，刘绍棠的《我对当前文艺问题的一些浅见》，都把重视“真实性”作为使文学摆脱困境的有效法宝。针对着“艺术的真实性”“在过去长久的革命文学的历史里”“往往是被忽视的”这一情况，他们都用无可辩驳的语气作出类似于这样的宣告:“真实是艺术的生命,没有真实,便没有艺术的生命，艺术的政治价值和社会价值，都是不能离开艺术的真实而存在的。”[①]将“真实性”作为文学中心(或根本)问题来提出的做法，在六十年代初李何林那里得到再现。这一次他是从批评的角度提出问题。他声称“不存在思想性和艺术性不相一致的作品”，因为“思想性的高低决定于作品‘反映生活的真实与否’,而‘反映生活真实与否,也就是它的艺术性的高低’”。[②]

在这里,“真实性”被作为统一、“整合”文学的政治性与艺术性的对立关系，消解其矛盾的支点，成为衡量文学的政治倾向性和艺术性的统一标尺。在“真实性”的维护者那里，现实主义文学的这一叙事成规，被看做是对文学的普遍性特质的概括：以真实反映生活作为根本性特征的现实主义传统，“经过长期的文学上的连续的、相互的影响和经验的积累”,“已经成为美学上的具有客观规律性的一种传统”[③]；也正如胡风所说的,“作为一个范畴,现实主义就是文艺上的唯物主义认识论(方法论)”,“真实性”的要求也就是文学的“客观规律”的要求。就这样,在五十年代，对文学的真实性的强调被作为试图将文学从政治的过度干预、控制中摆脱的策略。对这一“策略”的表达,同样也以一种“真理性”表述的方法来进行。

秦兆阳、陈涌等都充分地论述了文学的“真实性”的重要,论

①陈涌《为文学艺术的现实主义而斗争的鲁迅》，《人民文学》1956 年第 10 期。

②《十年来文学理论批评上的一个小问题》,《河北日报》1960 年 1 月 8 日,《文艺报》1960 年第 1 期加批判性的“编者按”后转载。

③冯雪峰《中国文学从古典现实主义到无产阶级现实主义发展的一个轮廓》，《文艺报》1952 年第 14、15、17、19、20 号。

述“真实地反映现实的问题”，“应该成为文学艺术创作的第一个和基本的”问题。不过，他们都多少忽略或回避了“真实性”的内涵，忽略和回避对如何才能达到“真实地反映现实”进行解说。实际上，他们所理解的“真实”并不完全一致。对秦兆阳等来说，他可能认为这指的是对客观生活的尊重，按照生活的本来样子来“反映”生活。而对胡风等来说，则认为是主客体的拥抱、肉搏，主体对客体突入中感觉、情绪的真实（“文艺不能不是肉身的东西”）。“真实论”者在阐述中留下的空隙，也便是1957年下半年之后反右派斗争对他们展开反击时的论题：真实地反映生活并不错，但是，要的是什么样的“真实”？怎样才能达到“真实”？问题的前半，涉及衡量标准，以及有关现象与本质、细节与规律的区分；问题的后半，则又回到“真实论”者竭力想加以“掩埋”的世界观与创作方法的关系这一陈旧的话题上来。

批判者提出的这种驳诘并非没有道理。生活的“真实本质”既然不能自动呈现，创作又是一种“书写”行为，“真实”便是人的陈述和揭示，自然与创作主体的思想、心理、艺术能力等有关。不过，这也并不使“真实论”的批评者站到更有利的位置上。既然是否真实反映生活有赖（决定）于作家的思想立场、世界观的状况，那么，也就不可能确立一种“客观的”“不依人的主观意志转移”的对“真实”的判断的尺度。因而，作家写作时就必然遇到“很难有信心地自以为已经能够正确地解决”的难题：“我所感觉到的是怎样的？应该是怎样的？实际是怎样的？”[①]有关某一作品是否真实反映现实的争论，因为无法确证而在当代文学过程中演变为因人因时而异的无休止的争吵。

①茅盾《夜读偶记》，《文艺报》1958年第10号。

启蒙思想者的悲哀

实际上，“真实”“真实性”在当代文学论争中，从来不是一个纯粹的理论问题。在这上面引发的争论，反映着左翼文学内部不同派别之间在文学理想、文学规范上积累已久的歧见。对他们来说，“真实性”是有特定含义的概念。在“真实论”的批判者看来，真实地反映生活，就是要充分地表现现实中的“光明

面”,肯定、歌颂工农群众及其英雄人物,并对生活、对未来表现出一种乐观主义的态度。而对于秦兆阳等来说,“真实性”显然是他们反对‘粉饰生活’‘无冲突论’的代称。“写真实”,就是要表现生活的复杂性,“大胆干预生活”,不回避现实生活中的阴暗面,揭露一切病态的、落后的现象。这就是发表刘宾雁的特写时,秦兆阳在《编者的话》中所说的“:我们期待这样尖锐提出问题的、批评性和讽刺性的特写已经很久了”,“我们应该像侦察兵一样,勇敢地去探索现实生活里面的问题”。[1]这也是黄秋耘在他的一系列短论中所呼唤的:“作为一个有着正直良心和清明理智的艺术家,是不应该在现实生活面前,在人民的疾苦面前心安理得地闭上眼睛保持缄默的。”[2]

①《人民文学》1956 年第 4 期。

②黄秋耘《肯定生活和批判生活》,见《苔花集》,新文艺出版社,1957 年版。

五十年代文学规范的这些主要挑战者的理论主张和实践,所描绘出的是文学上的“启蒙主义者”的精神风貌。他们在文学思想和精神气质上,更多承接十九世纪西方尤其是俄罗斯现实主义文学的“批判生活”的传统。他们耽爱沉郁、忧伤的美学风格,他们几乎无例外地将鲁迅作为自己的精神领袖,奉为思想和行动的楷模。他们当然是从自己的立场上去理解、亲近鲁迅的,从鲁迅身上得到的‘启示’是“:缺少对人民命运的深切关心,缺少对生活的高度热情,缺少‘己饥己溺,民胞物与’的人道主义精神,缺少‘死守真理,以拒庸愚’的大勇主义精神,就没有崇高的人格,也没有真正的艺术。”[3]在对中国历史和现状的认识上,他们更多地看到在前进过程中的沉重历史负累,而这主要表现为存在于民众生活和精神上的“创伤”:一方面是韧性的生命力和战斗力,另一方面则是麻木、愚昧,奴性的卑贱和苟安。因而,一个革命作家,负有如冯雪峰讲过的“实际地媒介革命的新的思想和文化传统于大众”的责任,对大众讲出“真理”的责任。他们在被要求投身大众、转变思想感情和立足点的“苦难的历程”中,怀恋着‘个人主义’‘个性主义’的立场,企图尽可能维护他们所珍惜的思想自由和个体的独立性,并在此基础上设计了他们理想的人性建设的前景。可以这样说,在五十至七十年代的三十年间,不同时期处在与确立了权威性的“文学规范”对立地位的

③黄秋耘《启示》,见《苔花集》。

文学力量，最主要体现为一批作家维护、修复其作为思想“启蒙者”和文学现实主义者的身分、精神地位和艺术品格所作的努力。这里面的两个要点是：文学上的批判精神的合理性，与对个体价值、个体精神自由的信仰。这也构成了 1956～1957 年以“写真实”和“干预生活”为口号的创作的两大主题。一方面，是对于新社会肌体尚潜隐或已显露的疾患和危机的揭发；另一方面，是“觉醒”的、追求精神自由和个性发展的个人与“大众”及其代表力量之间的摩擦、对抗，以及“个体”的孤立无援的处境，揭示“启蒙者”在现代社会中的悲剧性命运。王蒙的《组织部新来的青年人》，讲述知识者与大众、个体与群体之间的冲突的故事。从故事模式、叙事方式到主题类型，都不难找到与丁玲的《在医院中》的相似点,它是《在医院中》的‘当代’续篇,只不过林震比起陆萍所面对的是更为“体制化”的力量，而作家在强加给他们乐观的结局时，《组织部新来的青年人》则显得更缺乏信心。[1]这种相似，提示了问题的延续性，提示了中国现代文学的许多历史问题也是现实问题。因而，将发生在 15 年前的延安的那批‘毒草’(《野百合花》《三八节有感》)等拿出来,在《文艺报》上进行“再批判”，便是顺理成章的了。

在五十年代，围绕“文学规范”所出现的争持和冲突，既然是左翼文学历史上不同文学主张、理论派别的矛盾的继续，那么，伴随着一方取得的胜利，对历史加以“清算”也必然提上日程。1957 年下半年对丁玲、冯雪峰等所展开的声势浩大的斗争，1958 年初以周扬的名义发表总结性长文《文艺战线上的一场大辩论》[2]，都是以现实问题为契机来“清算”历史旧案的例证。在座谈周扬文章的会议上[3],邵荃麟、林默涵、袁水拍等也明白无误地说明这一意图：周扬文章不仅分析、总结了反右派斗争，而且分析了这场斗争的历史的、阶级的根源，“对长期以来我国左翼文艺运动中的分歧和争论，也提供了一个澄清和总结的基础”。“长期以来”，通过冲突、排斥以选择最具价值的文学形态的过程，似乎有了完满的结果，终于理清了这样一条线索：从二十年代到五十年代，存在一条由“混进”革命队伍的“资产阶级分子”

① 60 年代初又有一些批判性作品，如《陶渊明写“挽歌”》《广陵散》《杜子美还家》等历史题材小说，《海瑞罢官》《李慧娘》等戏剧,邓拓等的杂文随笔。

②《文艺报》1958 年第 5 号，文章由张光年、刘白羽、林默涵等执笔。

③ 座谈会的发言载《文艺报》1958 年第 6 号。

组成的“资产阶级的文艺路线”,包括“托派分子”王独清、“第三种人”、胡风和冯雪峰,延安时期的王实味、丁玲、艾青、萧军,以及五十年代的秦兆阳、钟惦棐等。在清理斗争的“脉络”的基础上，进一步分析这条异端的文艺路线的思想、阶级根源，并开展了一场对“资产阶级个人主义”的批判。周扬在这篇文章中，作出了这样的论断：“个人主义，在社会主义社会，是万恶之源。”他把丁玲、冯雪峰之所以“堕落”为右派分子,归结为在思想根源上是对于“个人主义包袱”的坚持。

在当时被当做“癌症”[①]看待的“个人主义”的名目下，容纳进了政治、哲学、伦理道德等不同范畴的认为需要批判的东西。如“自私自利,惟利是图”,如“要名,要利,要权”,“想夺,想偷，想抢”,如“培植自己的小圈子”,企图实现“称霸文坛的野心”;如精神上的空虚、寂寞、悲观,如“人格独立”、“个性解放”的要求和愿望,如“个人奋斗”的人生道路,等等。这些批判,看起来像是为着个人道德的纯洁所作的努力，又像是为着制定个体与社会关系的规约。当然，也是一场想全面而彻底地摧毁强调个性、个体尊严与价值的人文思潮的运动。将道德上的利己主义与人文思潮的个人主义完全混同，这大概会加强批判上的感情憎恶，也更容易置“个人主义”于被审判的境地。不过，在根本目的上，批判所要达到的，不仅是利己主义思想行为，最主要的是破坏、挤压个人的思想、精神“独立性”,艺术创造的“自主性”,取消人的生活和精神上的“个人空间”,用“公共空间”来取代“个人空间”。这种批判，对大多数接受“五四”启蒙思想传统的作家来说,显然是令人惊惶不安的。这等于抢夺了他们的“财富”,也剥夺了他们思考和运用知识的“特权”。这些投身革命运动的左翼作家，投身阶级和集体是否就意味着他们所理想化的“精神自由”和思想“自主性”的丧失？他们大概也会如罗曼·罗兰那样,去探索“个人主义”在无产阶级的“集体的沃土”中重新获得生命的可能。不过，这将是他们永久却无法实现的渴求。启蒙思想者为着认识和拥抱这个时代，追求着更充实的灵魂和更高的理想,高扬着“用他的内心的生命去肉搏”的愿望,并对于“更

① 张光年 1957 年发表了《个人主义和癌》《再论个人主义和癌》等文章，见《文艺辩论集》,作家出版社 1958 年版。

有思想能力的人”的知识分子“能够借对于历史的概括与透视而转移自己的地位加入民众的路线”的确信，以及他们“接近与深入历史的真理”[①]的责任的自觉承担。这一切，在对“个人主义”的批判中，都受到谴责和嘲笑。胡风、冯雪峰、丁玲、秦兆阳等自认为带有崇高、悲壮色彩的质疑和挑战，被相当程度的“丑角化”处理之后，宣布为非法。

①冯雪峰《有进无退》第120～121页，上海国际文化服务社1945年版。

周扬观点的“后退”

在经过毛泽东审阅修改的《文艺战线上的一场大辩论》中，毛泽东加上了这样一段文字“：在我国，1957年才在全国范围内举行一次最彻底的思想战线上和政治战线上的社会主义大革命，给资产阶级反动思想以致命的打击，解放文学艺术界及其后备军的生产力，解放旧社会给他们带上的脚镣手铐，免除反动空气的威胁，替无产阶级文学艺术开辟了一条广泛发展的道路。在这以前，这个历史任务是没有完成的。这个开辟道路的工作今后还要做，旧基地的清除不是一年工夫可以全部完成的。但是基本的道路算是开辟了，几十路、几百路纵队的无产阶级文学艺术战士可以在这条路上纵横驰骋了。文学艺术也要建军，也要练兵。一支完全新型的无产阶级文艺大军正在建成，它跟无产阶级知识分子大军的建成只能是同时的，其生产收获也大体上只能是同时的。这个道理只有不懂历史唯物主义的人才会认为不正确。”

对于这次‘最彻底’的‘社会主义大革命’的认识，对于当时文艺界形势的估计，周扬等应该也持有毛泽东这样的看法。但是，对待另一些问题，也可能会有不同。对于周扬等来说，这场斗争的最主要意义是在理清历史的原来纠缠不清的“疑团”，是对左翼文学运动中冲突着的各种文学主张、理论派别的性质和功过作出结论，它解决的是‘选择’的问题。而在毛泽东看来，这是‘旧基地的清除’、为‘无产阶级文学艺术”开辟道路’的工作。这种估计上的差异，在当时并未显露出来，到六七年后开始的又一场“最彻底”的大革命中才充分暴露。

1958 年，在发动经济上的“大跃进”的同时，也掀起了文艺的“大跃进”。这一年，毛泽东指示要搜集民歌，他认为失败的新诗的出路一是民歌，二是古典，在这个基础上产生新诗。由此，全国出现了遍及城乡的“新民歌运动”。他提出以“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的创作方法，来取代从苏联移植的“社会主义现实主义”，将浪漫主义加以强调、突出。他号召工人农民破除各种“迷信”，也破除对文艺的神秘性的迷信，而大胆进入文学创作和批评领域。他提出无产阶级要“抓到真理，就藐视古董”，“厚今薄古”。所有这些观点、措施，都有着“战略”性构思的性质。

我们无法清楚了解当时文学界的主持者对这一切的全部真实看法。不过在这一年里和稍长一点的时间里，周扬、郭沫若、邵荃麟以及茅盾等，都表现出积极响应与推动的态度。对于“两结合”创作方法所展开的讨论，对于新诗发展道路的讨论，《红旗歌谣》的编辑出版，“开一代诗风”的命题的提出，《文学工作大跃进三十二条(草案)》的制订，对“歌颂大跃进，回忆革命史”的创作题材、主题的肯定等等，都说明了这一点。为了支持、证明毛泽东的“随着经济建设高潮的到来，不可避免的将要出现一个文化建设的高潮”的论断，《文艺报》发表文章[1]，认为马克思关于艺术生产与物质生产发展的不平衡“规律”在社会主义时代已经过时了，已经被艺术生产适应于物质生产的新现象所代替——在“质疑”马克思的“经典性”论断中，为了“共产主义文学”在中国的必然繁荣、丰收的前景提供理论上的支持。

不过从 1958 年下半年、特别是 1959 年开始，我们就能从一些迹象中觉察到周扬等的忧虑和不安。这些情况，有时存在于个别的作家身上，但也体现了文学界领导层的看法和心态。在新诗发展道路的讨论中，何其芳、卞之琳等从对民歌形式局限性的提出上来质疑新诗必须以民歌和古典作为基础的观点。当有的读者在当时的政治和文化思潮的引领下，从抽象的理论命题出发来否定《青春之歌》和《锻炼锻炼》等作品时，茅盾、何其芳、马铁丁、王西彦等站出来为它们辩护，王西彦还声称要“充当一

①周来祥《马克思关于艺术生产与物质生产发展的不平衡规律是否适用社会主义文学》，《文艺报》1959 年第 2 号。《文艺报》第 4 号发表张怀瑾的《马克思关于艺术生产与物质生产发展不平衡规律是“过时了”吗？》的质疑文章，但也只是说应该用“发展”来代替“过时”。

名保卫《锻炼锻炼》的战士”。[①] 当有人以藐视古董的姿态，“漠视”托尔斯泰，声称“托尔斯泰没得用”的时候，当时的《文艺报》主编张光年反问道：“谁说‘托尔斯泰没得用’？”并肯定地说：“不但我国古代的优秀遗产不容否定，而且外国古代的优秀遗产也不容否定；不但对自己民族的伟大先辈不容漠视，对别的民族的伟大先辈也不容漠视。”针对那种要“发动群众自己来写”才能反映我们的时代的说法，张光年以一种“诡辩”式的反驳，来拒绝精神产品主要创造权的“让渡”，将文学创作的任务，“一古脑儿推给从事于紧张的生产劳动的工农兵群众”，“这不是要文艺为工农兵服务，而是要工农兵为文艺服务”。[②] 对于“大跃进”的文艺运动，他也开始提出问题：“革命浪漫主义精神固然很充分，革命现实主义，也就是对现实的科学分析，还嫌不足。”[③]

在一般的情况下，我们对中国左翼文学内部的矛盾冲突，常作出胡风、冯雪峰与周扬各代表不同“路线”的这种区分。从总体的情况而言，这是有根据的。不过，并不是在任何情况下，在所有问题上，都可以使用这种简单的处理方法。一方面，他们之间的观点也有许多相似、重合之处；另一方面，在不同时间，由于情势的变易，自身的主张向着不同方向偏斜的现象，也很常见。而他们中的一些人，兼具文学家与文学官员、文学政策制定者和施行者的双重角色，也会造成思想行动上的复杂性。胡风、冯雪峰、秦兆阳以至周扬，当他们在不同历史时间里被置于受批判的位置上时，总会受到在道德层面上的诸如“表里不一，言行不一”“不老实”“阴一面，阳一面”的指控。[④] 这种道德裁决虽说不见得妥当，但他们理论主张等的摇摆和变化，却并非都属虚构。

从大多数情况来看，周扬更重视、强调文学的政治目的、政治功利，强调创作过程中作家思想、世界观的决定性作用，也表现了一种有的研究者所说的对于“理论彻底性”的迷醉。但是，在某些时候，他的“指针”也会向另一侧面移动。特别是当不是处于派别论争、冲突，而是他主持着文学界而梦想着出现一种繁盛的局面的时候。他担任“鲁艺”早期领导工作时，显然是实行看重读书、提高艺术技巧和创作上扩大题材范围这一后来被批

①见茅盾《怎样评价〈青春之歌〉》，《中国青年》1959年第4期；何其芳《〈青春之歌〉不可否定》，《中国青年》1959年第5期；马铁丁《论〈青春之歌〉及其论争》，《文艺报》1959年第9号；王西彦《〈锻炼锻炼〉和反映人民内部矛盾》，《文艺报》第10号。

②《谁说“托尔斯泰没得用”？》，《文艺报》1959年第4号。

③茅盾：《创作问题漫谈》，《文艺报》1959年第5号。

④以群指出陈涌曾经批判胡风，可是到了1956年他却已经成为“胡风文艺观点的化装宣传员了”（《谈陈涌的‘真实’论》，《文艺报》1958年11号。张光年指出秦兆阳1955年也批判胡风，“事隔一年半”，他的看法变了；“今天说东，明天说西；正面一套，反面一套”（《应当老实些》，见《文艺辩论集》第141页）。姚文元批判周扬文章题目就是《评反革命两面派周扬》（《红旗》1967年第1期）。

评为“关门提高”的方针。延安文艺整风之前他在《解放日报》上发表的《文学与生活漫谈》，批评了那种认为有生活就有文学的观点,强调的是文化积累和学习技巧,提出写作要‘深历了‘语言的痛苦’”这一左翼文学家很少触及的命题。对于创作过程，他运用了主体‘突入’客体,主客体‘融合”格斗’等胡风式的用语，并推崇王国维所说的那种“意境两忘、物我一体”的创作境界。这些,都多少离开了他坚持的‘反映论’和文学的‘党性’原则。不过，在文艺整风之后，他的思想立场迅速转变，检讨“鲁艺”办学方针，撰文严厉批评王实味，积极强调并推动文艺对政治的配合,编纂《马克思主义与文艺》，以确立毛泽东文艺主张在马克思主义文艺理论体系中的地位。在五六十年代，周扬以毛泽东文艺思想的权威阐释者和贯彻者面貌出现。他发表了《坚决贯彻毛泽东文艺路线》的文章，主持了对左翼文艺运动中的“异端’派别的批判,文学的政治目的、政治功效,始终是他所不愿或不敢稍有松懈的。但是，他也为当代文学的普遍公式化、概念化现象所困扰。[①]他对毛泽东发动的一些批判运动，显然缺乏思想准备，在五十年代中期，也曾在一定限度内首肯、支持文学革新力量的主张。在亲历了“大跃进”的文艺运动，看到这一激进的文学思潮对文学产生的损害之后，他也开始在矛盾之中来调整自己的观点。在 1960 年第三次文代会上他依然表现了激烈的革命姿态,但同时和之后,则和邵荃麟等一起,主持、推动了一系列的活动，以从五十年代后期的路线上“退却”。这包括召开多次的调整、纠正文艺工作“左倾”的会议[②],发表题为《题材问题》的《文艺报》专论[③],写作纪念《讲话》二十周年的《人民日报》社论《为最广大的人民群众服务》[④]，制订最后由中央宣传部发布的《关于当前文学艺术工作若干问题的意见》的文件。

在这段时间里，五十年代胡风、秦兆阳等提出的若干基本问题又再次提出。但这一回不是反对的派别从理论上以论辩、冲突的方式出现，而是文学界领导者从政策上以调整、反思的方式出现。周扬在 1961 年 6 月召开的‘文艺工作座谈会’上,讲了这样一段话：“不注意文学特点，庸俗社会学就出来了。胡风对我

① 1952 年为《人民日报》撰写的《毛泽东同志〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表十周年》的社论中,1953 年 9 月 24 日在第二次文代会的报告《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》，特别是 1956 年 2 月在中国作协第二次扩大理事会上的报告《建设社会主义文学的任务》中，周扬都用许多篇幅谈到公式化、概念化的问题。

② 主要有 1961 年 6 月在北京召开的文艺工作座谈会，1962 年在广州召开的全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会，1962 年 8 月在大连召开的农村题材短篇小说创作座谈会等。

③《文艺报》 1961 年第 3 号，张光年撰写。

④《人民日报》 1962 年 5 月 23 日。社论为周扬执笔撰写。

们作了很恶毒的攻击，他是反革命。但是，经常记得他攻击我们什么，对我们也有好处。他有两句话是我不能忘记的。一句：‘二十年的机械论统治’。如果算到现在，就是三十年了。他所攻击的‘机械论’就是马克思主义。我们是马克思主义领导文艺，而不是‘统治’。然而，我们也可以认真考虑一下，在我们这里有没有教条主义……胡风还有一句：反胡风以后中国文坛就要进入中世纪。我们当然不是中世纪。但是，如果我们搞成大大小小的‘红衣大主教’‘修女’‘修士’,思想僵化,言必称马列主义，言必称毛泽东思想，也是够叫人恼火的就是了。我一直记着胡风的这两句话。”

在与胡风划清楚界限的前提下，来重提胡风对“主流”文论和文学政策批评的核心问题，并在一定程度上肯定这种批评，这毕竟显示了周扬的胆量和气度。这段话，也揭示了问题的两个重要方面。一是在文学与政治的关系中维护文学的“特质”。他所作的也是胡风、秦兆阳当年试图阻挡“政治”对文学的淹没，并有限度地承认作家在题材、人物、风格、方法上的“自主性”和多样选择。用“最广大的人民群众”来替换“工农兵”概念，目的是模糊其阶级性的规定。另一方面，则是重新审度 1958 年以后成为文学思潮和创作方法中心的“浪漫主义”，提出“现实主义深化”和重视体现复杂现实矛盾的“中间状态”人物的创造，来重提“真实性”。在对文学应有助于培养有复杂思想、丰富知识和独立思考的个性的提倡下，来“复活”在 1958 年被置于死地的“个人主义”。

周扬毕竟还是个文学家，有他的文学理想，有他所钟爱的俄国文学和俄国革命民主主义批评家。他受过五四新文学的精神的浸染，自觉对中国新文学的未来负有责任。人类历史上的精神财富，已经化入他的血液，对他来说已不可割断。西欧文艺复兴、启蒙主义和十九世纪现实主义，以及歌德、莎士比亚、托尔斯泰等巨匠是他经常仰慕的“高峰”，也是他梦想“超越”的“高峰”。文学究竟能为革命、政治做些什么？在政治的“神圣祭坛”上，文学又究竟应该“供献”出多少？这是他紧张思虑的问

题，也构成他内心矛盾的重要内容。他在这些关系上的不坚定的摇摆,尤其是六十年代初的" 后退 ",埋下了后来悲剧命运的种子。不过，真正的悲剧意味在于，他当时并未能以一种超越的精神态度，来反思他长期陷于其中的这些" 艺术难题 "。精神态度上的" 超越 ",在他经历了" 炼狱 "的考验折磨之后的晚年,才出现了这种可能性。

激进的文学思潮

二十世纪的中国文学，是否存在左翼的激进文学思潮（或派别）？回答应该是肯定的。但是，在很长的时间里，它的表现是分散的、局部的、缺乏理论与实践的体系性的;它存在的同时,也存在着对它制约、抗衡的力量。另外，这一思潮也并不总表现为有固定的代表人物的这种形态。

到了五十年代后期，情况发生了一些变化。尤其是 1963 年以后的十多年里,激进的文学思潮(或派别)成了控制全局的、惟一合法化的力量。

这里需要关注当时的社会政治和文化的背景。一是毛泽东文学思想发生的某种变化。 1958 年,毛泽东提出了" 两结合 "的口号。一般来说，人们都把它看成是与" 社会主义现实主义 "同属于一个体系，或称它为后者的" 发展 "。提出者本人对这一" 创作方法 "并未作出任何进一步的阐释,但最明显的特征是,不管是文字表述上，还是精神实质上，" 浪漫主义 "都被置于显著的、甚或可以说是主导性的位置上。这一点，应该说是毛泽东的文学观点的合乎逻辑的发展。

有些研究者指出,《讲话》中强调作家深入生活,在生活中观察、分析、体验一切人、一切阶级,这是对文学真实反映生活的重视。他们还通过《讲话》不同版本的比较，来论证毛泽东把文艺创作的性质大体上理解为工匠对材料的加工[①],因而,生活材料本身是至关重要的。这种说法有一定道理，或者说是毛泽东文艺观的一个方面。但另一方面则是对" 写实 "的超越，对" 浪漫主义 "的重视,即《讲话》中所说的" 文艺作品中反映出来的生活

① 1948 年东北书店版的《毛泽东选集》中的《讲话》,使用了" 自然形态的文学艺术 "，" 加工形态的文学艺术 ";" 从此时此地的人民生活中的文学艺术加工成观念形态上的文学艺术作品 "，" 加工过程即创作过程 "，" 把原料与生产，把研究过程和创作过程统一起来 "，" 没有原料或半制品，你就无从加工 "等概念和说法。

却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。既然文学负有“帮助群众推动历史的前进”的使命，革命政治是文学的“终极性质”的目的，那么，仅仅反映生活又能给生活增加些什么？真实与理想、文学性与政治性、文学“规律”与政治目的、现实主义与浪漫主义等关系，本来就是左翼文学家一辈子都要处理的难题，毛泽东当然也不例外。在《讲话》里，我们至少在表面上看到保持着一种平衡关系。到了“两结合”的提出，文学目的性、浪漫主义、文学的主观性因素，就成为主导的、决定性的因素了。这加强了从政治意图和激情出发来“加工”生活材料的更大可能性。另外，在六十年代，毛泽东在思想文化上对资产阶级的批判，发表的对文学艺术的两个批示以及他关于开展“文化大革命”所作的理论阐述，都为文学激进思潮提供了理论上的支持和依据。

这一思潮在六十年代，形成一个政治——文学派别。通过开展全面的文化批判运动（哲学、史学、经济学、文学艺术等），通过精心制作样板性作品，来逐步确立激进的、命名为“无产阶级文艺”的文学规范体系。这一派别在六十至七十年代的理论和实践，表现出这样的一些特征：

首先是政治的直接“美学化”。周扬和胡风之间虽然存在理论分歧，但他们在文学内部诸因素关系的理解上却是一致的。这就是思想（政治性）——真实性（现实性）——艺术性的结构。他们的分歧，是在肯定这一基本格局之下产生的。而对于激进派来说，则表现了拆卸这一格局，从中清除“真实性”的趋向，而使这一结构简化为政治一艺术的直接关系。这是为着将政治目标、意图，更直接地转化为艺术作品。当然，“真实”的概念，在六十至七十年代也一直在使用：既用来褒奖合乎规范的作品，也用来批判“歪曲现实”的创作。但“真实”“真实性”的含义已经不同。文学的真实性对周扬等来说，是在作家的感觉怎样、应该怎样和实际怎样之间的协调和平衡，而现在，“真实”已被等同于“应该怎样”——一种主观性的认定。在文艺实践中，其结果是政治与文学界限再难以划分。小说《刘志丹》、京剧《海瑞罢官》，

被理解为既是文学文本，也被当做政治文本；而江青等在七十年代主持的小说、电影、戏剧的创作，本身便是政治行动。因而，后来的批判者既憎恶又不屑地称它们为“阴谋文艺”。这种政治和文学的难以剥离的情形，对激进派来说并非一种失误，而是自觉追求：打破日常生活与文艺的界限。

其实，这种追求一直广泛地存在于二十世纪的文艺实验中，并不仅限于无产阶级文艺范畴。在创作上，强调文学写作对观念、经验、情感的直接提升(借助形象化或象征等手段)，而排除沉思、淘洗和转化的过程，以创造更富于教诲、宣谕色彩的文学；在阅读、接受上，努力破坏传统的习惯（在阅读和欣赏中与日常生活暂时脱离，退后一步与‘艺术’对话)，而是将文艺‘欣赏’拉回到日常生活中来。苏联二三十年代的“理性电影”和马雅可夫斯基的罗斯塔之窗的‘广告诗’，中国战争年代的街头活报剧、诗传单都表现了这种趋向。不过，中国文学激进派显然已扩大了范围，不把它们只作为适合特定历史时间和特定文艺样式来理解。五十年代后期，姚文元曾发表一组谈美学的文章[1]，主张美学应‘来一番马克思主义的大革新’，‘面向生活’，‘首先研究什么是生活中的美与丑的问题’，研究诸如环境布置、生活趣味、衣着打扮、节日游行以至挑选爱人的问题。王子野在与他“商榷”的文章中批评这种观点是“落后于车尔尼雪夫斯基”，说“忘了前人的理论遗产总是不好的”。[2]也许姚文元确实有对前人的研究成果知之不多的情况，但也许是想对‘遗产’进行‘革新’。这种思路，与他们后来的文艺实践，倒是一脉相承的。

文学激进派的理论和实践的另一重要特征，是对文化遗产所表现的“决裂”和彻底批判的姿态。实际上，当时开展的“文化大革命”，便在‘破四旧’(旧思想、旧文化、旧风俗、旧习惯)的名义下，广泛攻击中外文化遗产。在《部队文艺工作座谈会纪要》中，明确提出“：只有无产阶级的社会主义革命，才是最后消灭一切剥削阶级的革命，因此，决不能把任何一个资产阶级革命家的思想，当成我们无产阶级思想运动、文艺运动的指导思想。”被其列入要破除迷信的名单中的，有‘中外古典文学’，有‘十月

①《照相馆里出美学——建议美学界来一场马克思主义的革命》，《文汇报》1958 年 5 月 3 日。另外，在 1961～1963 年间，姚文元还在《文汇报》《学术月刊》《上海文学》《新建设》等报刊上，发表了 7 篇谈美学的文章。

②见《和姚文元同志商榷美学上的几个问题》，《文艺报》1961 年第 5 号。

革命后出现的一批比较优秀的苏联革命文艺作品”，有“三十年代文艺”（即三十年代中国左翼文艺）。后来，在一篇批判周扬“吹捧资产阶级‘文艺复兴’、‘启蒙运动’‘批判现实主义’的反动理论”，并阐述激进派关于文学遗产问题观点的权威性文章里，认为“古的和洋的艺术，就其思想内容来说，是古代和外国的剥削阶级的政治愿望和思想感情的表现，是必须彻底批判和与之彻底决裂的东西，至于其中少数作品的艺术形式的某些方面，也是需要用毛泽东思想为武器来进行批判和改造，才能推陈出新，使它为创造无产阶级文艺服务”。[①]文章还说，“资产阶级在思想文化上向无产阶级进攻的方式”，一是用“现代派文艺”，另一是“利用所谓古典文艺”。二十世纪三十年代，卢卡契在与布莱布特的论争中，表示了捍卫现实主义传统而批评、反对“现代主义”的态度。这种态度，也基本上为中国左翼文学家（胡风、周扬、茅盾等）所接纳。与斯大林一日丹诺夫时代的文艺方针相似，现代主义在当代中国也是被当做颓废、没落、色情、荒诞的同义词。但到了激进派这里，则一切古典文化都在被“彻底批判”之列。周扬在六十年代初说，“批判地继承”，“批判”是副词，“继承”是动词，不能以副词为主，应以动词为主，指出“社会主义文化艺术”“不是在空地上发展出来的”。这是两种对立的态度。为建立“真正的”无产阶级文艺以纯粹的无产阶级思想、感情这一虚拟标尺去度量既往的文化产品，激进派发现，不仅“古的和洋的”剥削阶级的文艺应该与之决裂，苏联革命文艺、中国三十年代左翼文艺和五十年代以后的“社会主义文学”，也远远不够纯粹。因此，发动了对肖洛霍夫的批判，对斯坦尼斯拉夫斯基的批判，也曾酝酿对高尔基的批判。基于这种阶级意识和精神的纯粹性标尺的审度，遂有了“从《国际歌》到革命样板戏，这中间一百多年是一个空白”和“过去的十年，可以说是无产阶级文艺的创业期”的论断。[②]六十年代后期，一种流传很广、反映了江青等的观点的《六十部小说毒在哪里？》的小册子中，列入了包括《保卫延安》《三里湾》《山乡巨变》《红日》《青春之歌》《苦斗》等“十七年”间几乎全部的有影响的小说。这是一种类似于苏联

①上海革命大批判写作小组《鼓吹资产阶级文艺就是复辟资本主义》，《红旗》1970年第4期。

②前一句出自张春桥，后一句见初澜《京剧革命十年》，《红旗》1974年第4期。

“无产阶级文化派”的主张：“无产阶级的精神发展的基础首先是在精神上同过去决裂”，无产阶级必须在清理好地基之后，建造‘真正自己的房子’。

第三,文学激进派提出了‘重新组织文艺队伍’的问题,也就是毛泽东在 1958 年提出的要“建军”，要“练兵”。虽然在《纪要》中并不全盘否定专业作家、批评家的地位和作用，但从工农兵中建立真正无产阶级文艺队伍，与“把文艺批评的武器交给广大工农兵群众去掌握”，却是一个“战略性”的措施。于是，在“文革”期间，标以工农兵创作小组名义的写作组织如雨后春笋般涌现，集体创作成为最被提倡的写作方式。为了达到“工农兵‘占领文艺阵地’的目的,与 1958 年一样，破除文艺的“神秘性”“特殊性”是十分必要的。在创作上，对于直觉、艺术天赋灵感、感悟等非理性的成分在理论上加以批判，加以最大限度地缩减,使写作、阅读、观赏都成为一种有‘理’可循的‘透明化’行为，成为可以分解、按部就班进行操作的过程。这方面的理论努力,是对强调文艺‘特质’,强调文艺创作有特殊的思维方式的理论的批评。在五十年代，关于文艺特征，关于形象思维，就有过许多争论。这在当时就不被看做纯粹的学术问题。到了六十年代,则更不是。郑季翘在他的批判‘形象思维’的文章中,将经过他描述的“形象思维”，称为“直觉主义因而也是神秘主义的体系’。‘直觉’导致‘神秘’,而‘神秘’阻碍了工农兵对文艺创作批评的掌握，也阻碍了政治美学化的这种转化，也显然违反了无产阶级文艺的清晰和透明的美感规范。他由此提出了一种创作的思维过程公式：“表象（事物的直接映象）——概念（思想）——表象（新创造的形象），也就是个别（众多的）——一般——典型。”这既不是一种需要特别肯定推广（在“文革”期间)、也不是需要特别否定消灭(在‘文革’结束后)的‘公式’,它描述的不过是一种创作路线（或方式）。依循这一“公式”而创造的‘产品’的思想、艺术价值,并非与这一‘公式’本身有必然的关系，但这个“公式”却是引向一种更具教谕性和寓言性的创作通道。它也许可以产生有一定观赏性和“艺术魅力”的作品

(如'样板戏'中的《红色娘子军》《沙家浜》等),也可以产生写满大量政治文件、毛泽东语录的论证式的文本（如《虹南作战史》）。当然，类似《虹南作战史》的写作，也不见得完全是因为缺乏艺术基本训练。想破坏固定的（资产阶级的?）文学修辞和审美惯例的意图，也是可以考虑的因素。这其实也可以看做七十年代的“实验小说”。

在表达、修辞方式上，或者说文学风格上，体现文学激进思潮的创作,表现了一种从'写实'向'象征'转移的趋向。在 1958 年，以及后来在对开展“文化大革命”所作的动机的说明中，我们都可以感知到一种对人类的“理想社会”的富于浪漫色彩的构想。对于这一主观构想的社会形态的表现，对其中的人与人的关系，以及构成这一社会性质的新人（“无产阶级英雄人物”）的思想情感状态和行为方式的描绘，最合适的表现方式，是一种象征性的(伴随着激情的)'虚构'。'革命'所激发的'幻想',产生的观念和激情，需要靠“不是明确的概念或系统的学说，而是意象、象征、习惯、仪式和神话”来维持，把日常生活中并不存在或无法解决的矛盾，在象征方式中解决。“文化大革命”期间产生的文艺“范本”（即合乎激进派的文学规范的作品）无不具有鲜明的'象征'特征,不仅是'样板戏',而且是《金光大道》等小说和大量诗歌创作。对过去的文学文本的改写（重写），也表现出一种削弱“写实”性而加强“象征”性，加强“理想”色彩的倾向。《白毛女》从歌剧到芭蕾舞剧，《红色娘子军》从电影到芭蕾舞剧，从小说《林海雪原》到京剧《智取威虎山》，从五十年代的《骑马挂枪走天下》（张永枚）到七十年代的《骑马挂枪走天下》，从五十年代的电影《南征北战》到七十年代的电影《南征北战》，都可以看到“写实”倾向朝“象征”倾向变易的状况。

“无产阶级”文学激进派在十多年间所进行的实验，尽管他们自己宣称“取得了伟大胜利”[①]，其实是不断陷入困境。它所遇到的难题、矛盾，一点也不比过去的左翼文化运动所遇到的少，至少是同样多。对文化遗产和遗产继承者（知识分子、专业人员）的批判，使他们创造更多的样板经典的宏图受到严重打

①初澜《京剧革命十年》。

击。对“精英文化”的敌视，却并未促使他们愿意转而创作更具娱乐性、消遣性的“大众文化”（虽然芭蕾舞剧《红色娘子军》等有许多提高观赏娱乐性的成分），因为这会带来对政治性、政治目的的削弱。这是一个“中世纪式”的悖论：政治、宗教教谕需要借助文艺来“形象地”“感情地”表现，但“审美”也会转而对政治和宗教产生“消解”“破坏”的作用。另外，在“样板戏”等作品中，也许能看到人类追求精神净化的崇高冲动，一种将人从物质欲望的禁锢中解脱出来的渴望。这种反对物质主义的道德理想，是开展革命运动的主导意识形态。但与此同时，在这种宗教色彩的信仰和禁欲式的道德规范中，在忍受（自觉地）施加的折磨（通过外来力量）和自虐式的自我完善（通过内心冲突）中，也能看到激进派本来所要“彻底否定”的思想观念、感情模式。著名的“三突出”对于激进的文学思潮来说，既是一种结构方法、人物安排的规则（类似于卢卡契所说的小说中人物的等级），但也是社会政治等级在文艺形式上的体现。这种等级，是与生俱来的，无法由自己选择的，因而也就可以表述为“封建主义”的。因而，从激进派所领导及受其思潮影响的文艺创作中，我们似乎窥见了相似于本世纪人文思潮中对人类抵抗物质主义、寻找精神出路的努力，也能发现人类精神遗产中残酷和落后的沉积物。他们的“实验”，既无法离开现实，也无法割断历史。

（选自洪子诚《当代文学概说》，

广西教育出版社 2000 年 7 月版）

当代文学观念中的
战争文化心理

陈思和

导　　言

到 1949 年为止，二十世纪前半个世纪中国的历史是由一连串的战争构成的，其中对现代中国意识结构直接发生影响的战争有两次,一次是 1911 年的辛亥革命，另一次是 1937 年的抗日战争。前一次战争的结果是封建帝制的崩溃和西方民主体制的尝试，它为中国现代社会开拓了一种新的文化规范：启蒙主义的文化（尽管它的真正确立是以 1919 年的五四运动为标志的）。第二次战争的结果是民族积极性的高扬，并对中国当代文化规范的形成产生了极为深刻的影响。

全面论述抗日战争与当代文化的关系不是本文的旨意，也非笔者能够胜任。文化是一种综合体，它的完成需要各种学科的集体努力。也许在若干年后，从事当代文化研究的学者将会以大量资料来说明,1949 年以后中国大陆的政治运动和政策方针，经济工作以及组织生产的手段，哲学和其他社会科学方面的理论成就中，有多少成分是与战时文化特征密切相关，或直接源出于此。在本文中，笔者打算只就自己所从事的研究范围——当代文学观念中的战争文化心理以及当代文化与当代文学的关系，作一些不成熟的探讨。

上篇：战争与新的文化规范

二十世纪以来，中国人曾有两次突破传统文化观念的束缚，并取得了某种程度的自我解放：第一次是五四，那是由一群中国新文化的先觉者——知识分子所进行的自我解放运动，由此建构起五四新文化；第二次是抗战，那是以中国最广大的阶级——农民为主体所投入的一场自我解放运动，由此建构起当代文化

规范。这两次自我解放运动，都在中国文学史上留下了深深的烙印。如果联系世界现象，这两次运动的起点，也都与世界大战有关，尽管它的文化走向与西方文化的走向绝不相同。在西方，两次大战在文化上造成的走向是一致的；而在中国，由于这两次自我解放运动是发生在完全不同的范围和层次之上，又由于抗日战争的特殊性使农民与知识分子在文化结构上的位置发生了戏剧性的变化，造成了两种文化价值的自身冲突。

李泽厚在论述中国现代思想史的时候，曾注意到战争实践以及古代兵家辩证法在毛泽东哲学思想和政治思想的形成过程中所起的重大作用，并指出毛泽东的辩证法哲学完全不同于自黑格尔以来的以“否定之否定”为核心的过程系统，而是与中国的《老子》、《孙子》有着更多继承关系的“矛盾论”。[①]这个论点为当代文化的研究提供了一把钥匙。因为把毛泽东作为这一时期文化的主要代言人和体现者是最合适不过的，他在哲学上的《矛盾论》、《实践论》,在政治上的《新民主主义论》、《论人民民主专政》,在文艺上的《在延安文艺座谈会上的讲话》,都曾经是这一时期最重要的著作，产生过巨大的影响。

①参见李泽厚《中国现代思想史论》第 174 页，东方出版社 1987 年版。

毛泽东思想作为一种意识形态的最后形成，正是抗战以后逐渐发生变化的文化规范的产物。换句话说，抗战以后形成的中国战时文化需要有一个像毛泽东那样既有丰富的战争实践经验，又了解中国国情，具备把各种实践经验上升到哲学和政治学高度，使之普遍化的能力，并能够利用权力不失时机地改变文化走向的天才人物来作为它的代言人，正如五四新文化选择了鲁迅、胡适等人作为它的主要代言人一样。无论毛泽东在共产党内的绝对领导地位和个人威信，还是他在马克思主义理论上的系统建树，基本上都是在延安窑洞里最后完成的。他对当代文化的一个贡献，就是以正统继承者的身分，给五四新文化运动以高度热烈的评价。据他的解释，新文化运动从一开始就是马克思主义领导的，这就是说，抗战以后出现的新的文化规范，正是前一阶段文化逻辑发展的必然结果。在绝对地肯定了新文化运动和它的旗手鲁迅以后，毛泽东又对新文化的主要体现者知识

分子的小资产阶级属性一直到欧化的文学样式，逐一地进行了批判。他否定了五四新文化的一个重要标准——西方文化模式,建立起另一个标准——中国大众（主要是中国农民）的需要。他强调知识分子惟有背叛自己的教养，深入到工农大众中去改造思想，脱胎换骨，才有可能适应新的文化规范。他为知识分子指出了两条途径:一、无条件地向大众(主要是农民)学习,以大众的思想要求和审美爱好作为自己的工作目标；二、无条件地投入战争，一切为战争的胜利服务，因而，也就是一切都围绕着特定历史时期的政治斗争和政策路线方针服务。可以看得出，这两个要求都鲜明地烙上了战时文化的特殊印记。

这两个要求实际上都不仅是毛泽东个人，而是战争本身向每一个有爱国心的知识分子提出来的。要在战争实践中作出自己的贡献,惟有走出原来的生活圈子,"到战场上去,到游击队中去……到一切内地城市乡村中去"，这时候的抗战主体人民大众，已经不再是知识分子口头上的议论对象，而是耸立在面前的实体。要用文学艺术来向他们宣战，就不得不考虑效果，首先是如何为他们所了解，与这个问题相联系的是如何去了解他们，这就涉及到由思想感情到表现形式的一系列问题，以西方文化为价值标准的新文化传统的地位，由是而发生了动摇。这并非是说在五四新文化和西方文化的熏陶下成长的知识分子的情操修养一定错误，也并非说工农大众的审美要求一定正确，一切都只能在特定的战争时代的文化背景下加以考察和认识。《安娜·卡列尼娜》、《大雷雨》和《小放牛》、《兄妹开荒》之间,不管农民喜欢不喜欢，真正属于艺术珍品的总是前者而不是后者，但现在似乎被彻底颠倒过来了。这种价值尺度的颠倒，是一个特定历史时期特定环境下的文化现象。因此毛泽东向知识分子提出的两条要求，也惟有在抗战这样一种大文化背景下才可能被真心实意地接受，并自觉地去履行。

从抗战开始到 1942 年，文艺界发生了三件大事，它们的发生与发展，清楚地标志了某种文化上的冲突与走向。第一件是 1938 年中华全国文艺界抗敌协会的成立，这是五四以后第一次

建立的全国性文艺组织，并得到了各阶级各派别的一致拥护。文协力图结束以往作家“各自为战”的散漫状况，而提出“我们必须有统盘筹妥的战略，把文艺的各部门配备起来，才能致胜。时间万不许浪费，步调必须齐一。在统一战线上我们分工，在集团创造下我们合作。”[①]显然，这种意图在当时的条件下不可能真正实现，但作为文协的成立宣言而提出，已经具备了以后全国划一的文艺政策的雏形。这种意愿，正是抗战的现实迫使作家们作出的认同性的选择。第二件事是关于民族形式的讨论，当广大作家深入前线，深入农村向大众宣传抗日的工作一开展，立刻就碰到他们的作品如何为人民大众所接受的问题，于是“民族形式”的讨论就摆上了议事日程。对于这场争论的结果，李泽厚曾认为是“救亡”主题又一次压倒了“启蒙”的主题。[②]这种解释似不确。抗日救亡是论争双方都在考虑的主题。以民族形式的批评者面目出现的胡风，他在抗战时期所写的《民族战争与文艺性格》、《论民族形式问题》等著作,始终在探讨文艺如何为抗战服务，以及文艺工作者如何在这场战争中发挥出自己独有的贡献。胡风与他的论战对手的主要分歧是在对五四新文学的评价上，说到底就是要不要捍卫五四以来的新文化传统。胡风不能容忍的是新文化培养起来的作家自己翻过脸来咒骂新文学。这些论争如置于两种文化价值观念冲突的背景下都能得到合理的解释。第三件事是延安整风和文艺座谈会的召开，当许多知识分子到了抗日根据地，与战争及战争的主要承担者农民进一步发生接触以后，两种文化的冲突由纸上的议论发展成具体生活中的矛盾。这里也应包含两个方面的内容：一方面是农民在战争中人性得到了高扬，显现出美的境界，改变了原来知识分子对它的表面认识，许多知识分子在实践中思想感情发生了转变，另一方面是原有的启蒙主义文化价值观念仍在起作用，许多知识分子到了根据地以后，对已经形成了的战时文化环境感到不适应，发生各种各样的冲突。于是产生了毛泽东的《讲话》，成为一个时期文艺工作的经典性文献。这三件事一件比一件深入地展示了两种文化冲突的实质，也可以说，到 1942 年《讲话》的发表,一

①引自《中华全国文艺界抗敌协会宣言》，载《文艺月刊·战时特刊》第 9 期，1938 年 4 月 1 日。

②参见李泽厚《中国现代思想史论》第 76～86 页。李在评价四十年代“民族形式讨论”时正确指出：胡风的《论民族形式问题》的特点，是“坚决维护五四的启蒙传统，反对简单地服从于救亡斗争，强调应把启蒙注入救亡之中，使救亡具有民主性的新的时代特征和世界性水平。”但他把“救亡”主题视为一种时代文化的本身规范，就缩小了战争文化的内涵。

个新的战时文化的文学阶段开始初步形成。

从战时文化背景来认识《讲话》和毛泽东文艺思想的核心，一切都会变得顺理成章。《讲话》中一系列思想及其论述的出发点，起于其“引言”部分，即关于文武两条路线和两支军队的论述。这才是毛泽东关于战时文化阶段文艺工作的核心思想。《讲话》的主要论述,即文艺为谁服务和如何服务的问题,并不是毛泽东最早提出的，在这以前就有人谈过。如瞿秋白，在三十年代领导左翼文艺运动时作过相当全面的论述。我曾经把《讲话》中各种观点分门别类地与瞿秋白的文艺观点作对照，发现其大部分都在瞿的著作中出现过。如果就理论的系统性、缜密性和对马克思主义文艺理论原著的熟悉程度而言，瞿秋白并不在毛泽东之下。可是为什么直到毛泽东的《讲话》发表以后，这些思想才在实际生活中产生重大影响，成为一个时期的文艺指导方针呢？这固然与毛泽东个人在党内的地位有关，但更主要的是战争造就了战时的文化心理，毛泽东的独特贡献，是在于他以军事家的思维方式来总结共产党在文化理论方面的集体经验，使文艺变成为战时革命事业中一个切实有效的组成部分。他明智而实际地指出：“我们要战胜敌人，首先要依靠手里拿枪的军队，但是仅仅有这种军队是不够的，我们还要有文化的军队，这是团结自己、战胜敌人必不可少的一支军队。’把文化、文学、艺术视作军队，视作武器，这不仅仅是军事家职业性的习惯，而是出于对此时此地文化环境的周密思考而采取的具体步骤。《讲话》的核心就在于要把文学艺术纳入军事斗争（后转化为政治斗争）的轨道，使之成为整个革命机器的一个组成部分。

瞿秋白的文学活动处于启蒙主义的文化背景之下，他的马克思主义文学理论是作为文化上的多元模式中的一种在发挥它的影响，而毛泽东的文学活动则是他整个政治活动的一个有机部分，他在新文学发展史上最大的作为是表现出对战时文化与文学的关系的深刻的洞察和理解，并且直接地把这一要求转化为具体的文艺政策和方针，催生了一个在抗战母体内躁动不安的文学新阶段。

战争文化要求把文学创作纳入军事轨道，成为夺取战争胜利的一种动力，它在客观上的成绩是有目共睹的。战争结束以后，尽管毛泽东在《在中国共产党第七届中央委员会第二次全体会议上的报告》中已经指出，随着全国革命的胜利，共产党的工作重心由乡村转移到城市，必须用极大的努力去学会管理城市和建设城市。但从历史发展来看，战争对社会生活的影响要比人们所估计的长久得多，也深远得多。当带着满身硝烟的人们从事和平建设事业以后，文化心理上依然保留着战争时代的痕迹：实用理性与狂热的非理性的奇特结合，民族主义情绪的高度发扬，对外来文化的本能排斥，以及因战争的胜利而陶醉于军事生活、把战时军队生活方式视作最完美的理想境界等等，这种种文化特征在战后的短短几年中不可能得到根本性的改变。

在这种文化氛围的制约下，文学由军事的轨道转入到政治轨道，许多战争时期的文学特征移用于和平建设时期。本来，战争时期与和平时期的文化性质是截然不同的，由这种错位造成的文化心理与实际生活之间的矛盾，不可否认，给以后的文艺发展也带来了一系列消极后果。如果我们把《讲话》的思想与1949年以后的一系列文艺政策对照一下就能发现，《讲话》中的思想被保留，并被发挥得最充分的，即是毛泽东关于建立文化军队的设想，也就是要求文学仍然成为一种政治斗争的工具和革命时期的宣传机器。

另一个问题是，战争年代由于特殊环境引起的两种文化价值的冲突，在新的和平环境下非但没有顺利解决，反而更加尖锐化对立化了。在《讲话》中已经表现出这样的倾向：虽然我们在实际工作中把小资产阶级知识分子看作是一支重要的力量，但在思想战线上，则把“小资产阶级”和封建地主、大资产阶级并列在一起，作为无产阶级的对立面。《讲话》关于这一观点的论述决不是偶然的现象，诸如“不是把工农兵提到封建阶级、资产阶级、小资产阶级知识分子的‘高度’去，而是沿着工农兵自己前进的方向去提高，沿着无产阶级前进的方向去提高”。“小资产阶级出身的人们总是经过种种方法，也经过文学艺术的方法，顽强

地表现他们自己，宣传他们自己的主张，要求人们按照小资产阶级知识分子的面貌来改造党改造世界……无产阶级是不能迁就你们的，依了你们，实际上就是依了大地主大资产阶级，就有亡党亡国的危险。”等等。这证明从这一时期开始，五四新文学的主要体现者知识分子在两种文化兴替中地位发生了变异，由“先锋和桥梁”转变为被改造的对象。

胡风的《关于解放以来的文艺实践的情况报告》，正是这种文化冲突的产物。胡风的文学思想成熟于抗战，他把以鲁迅精神为代表的五四新文学传统进一步理论化系统化，努力将五四新文化与抗战以后出现的新形势结合起来，用五四精神来指导救亡，以及解决现实中出现的文化冲突。胡风信奉马克思主义，他把马克思主义主观化，并结合五四以来的新文学实践，由此建构起一套新的理论体系。在这个体系中，知识分子的人格力量依然是主体，是批判者，它不仅渗透于整个文学创作精神之中，同时也渗透到日常生活之中。这样的精神状态，当然不会见容于战争中严格的军事文化体系，也无法与战后依然要把文学当作政治斗争工具的文化要求相协调。胡风提倡的现实主义真实论，必然有悖于被战争所强化了的文学宣传意识：胡风提倡人格力量和主观战斗精神，必然冲犯了战争培养起来的高度集体主义原则;胡风强调了对‘精神奴役创伤”,对‘民族形式’的鞭辟入里的批判，也冲犯了战争中崛起的主体力量农民的精神状态。

《关于解放以来的文学实践的情况报告》是胡风最后一部理论著作，也是当代文学研究中不容忽视的一份历史文献。在这部著作中，他试图为自己辩解，但在辩解过程中始终坚持用五四新文化的价值来分析、评判战后出现的各种理论观点。所谓“五把刀子”论，正是用刻薄的语言对战时文化中的一系列文学理论所作的批判。以今天的眼光看，胡风的理论中自然有偏狭甚至极端化的毛病，但他的论敌如何其芳等人不也同样存在着偏狭甚至极端化的毛病吗？有了胡风遗留给我们的这份《情况报告》，我甚至觉得现在再来探讨战时文化在文学理论上的种种缺陷都纯属多余，早在几十年前，这位文学前辈已经把一切都说得

如此透彻，如此尖锐了。胡风在当时不可避免的失败，正标志了五四新文化传统在某种意义上的中断，从此，战时文化规范基本上支配了整个文学界，直到文化大革命中在极端的形式下走向自身的反面。

下篇：战争文化心理在文学观念中的表现

从一场全国范围的民族自卫战始，到一场全国范围的内乱终，我认为抗战爆发——1949 年后——文化大革命这四十年是中国现代文化的一个特殊阶段，是战争因素深深地铆人人们的意识结构之中、影响着人们的思维形态和思维方式的阶段。这个阶段的文学意识也相应地留下了种种战争遗迹，成为当代文学研究中一个不可回避的重要现象。过去我们把有些现象都推诸于一度占统治地位的极左路线。其实，路线从何而来？它不正是反映了一定时期路线的执行者与特定社会文化心理的某种契合吗？在本文下篇中，我们将考察当代文学观念中的战争文化心理究竟表现在哪些方面，具有哪些特征。

战争文化心理作为特定时期的文化特征，对当代中国文学观念产生了相当广泛的影响，它包括文学的批评领域和创作领域。首先是文学批评，开始出现了一大批前所未有的军事词汇：战役、斗争、重大胜利、锋芒直指、拔白旗、插红旗、重大题材……一部作品发表后获得成功叫做“打响了”，作品有所创新叫做“有突破”，把一部批评社会阴暗面的作品称作“猖狂进攻”等等，而且对以往文学批评中的词汇也赋予了新的含义：如“围剿”，在鲁迅杂文里曾被用于“革命文学”论争中创造社等同一阵营里的人对他的围攻，到了毛泽东的语汇里即成了文化上的“围剿”和“反围剿”，成了共产党与国民党两种政治力量的搏斗。又如“批判”、“清算”，原来含有检查、清理、扬弃等意思，左翼作家也经常用于自己内部的工作检查，1949 年以后，却成了共产党向它的政敌发起攻击的具体手段，渗入了鲜明的敌对情绪。当然，这些词汇的出现或词汇含义的变化，还只是表面的现象，它根本上反映了这一时期人们在文学观念以及思维方式上

的变化。

这种文化心理不但表现在文学领域，更重要的是渗透到生活中的各个领域，成为日常生活的普遍现象。文学只要处于这样的生活环境下，受到这种意识结构的制约，那么，文学创作中就不可能不出现种种战争的痕迹。即使在描写和平生活的文学作品中，也难以摆脱这种战时的痕迹。譬如，当代文学中反映社会主义建设的作品里，主人公的英雄行为往往从战争的回忆中得到鼓励（当时的文学作品中，让复员军人来担任建设社会主义的主人公屡见不鲜）。随着六十年代阶级斗争的扩大化，即使和平建设的题材也充满了火药味和战场氛围，最典型的莫过于风行一时的《艳阳天》。其中每一章都充满了两军对垒的战斗气息，支部书记萧长春（也是复员军人）仿佛是一个运筹帷幄的统帅，整天尽想着调兵遣将，明争暗斗。这样的书读起来扣人心弦，因为作者把军事斗争的一套战术都用到了政治斗争上去，但作为对和平时期生活现实的反映，却是一种严重歪曲。这些责任当然不能由作家来负，在那个时代里，惟有这样的题材，这样的写法，才能得到文化意识结构的认可，也才能得到同样受这种文化意识制约的读者的欢迎。

当代文学观念中的战争文化心理特征之一：明确的目的性和功利性，文学宣传职能与文学真实性的冲突。

战争为文学规定了过于明确的目的性，使文学的现实功利主义得到充分的肯定。抗战中文学第一功能是宣传，思想深度，艺术技巧、审美功能等要素都必须服务于宣传这一客观标准。如何使文学艺术为大众、尤其是为战时广大没有受过新文化熏陶和教育的农民所理解，成了文学作品优秀与否的关键。抗战时期的文艺界领导人之一郭沫若说过：“抗战所必需的是大众的动员，在动员大众上用不着有好高深的理论，用不着有好卓越的艺术……理论愈高深，艺术愈卓越，反而减弱了抗战的动力。”[①]这个思想后来被毛泽东上升到理论的高度加以阐述，即著名的

①引自郭沫若《抗战与文化问题》，载《自由中国》第3号，1938年6月。

“阳春白雪”和“下里巴人”、“锦上添花”和“雪中送炭”等辩证关系的论述。

其实，所谓文艺为工农兵服务并不是说工农兵喜欢什么就给他们创作什么，而是他们应该接受什么，能够接受什么，并且是在什么样的水平上接受。这才是《讲话》以及其他当代文艺理论家所探讨的问题。至于给工农兵什么样内容的作品，这不是由读者决定，也不完全由作家决定，而是在读者与作家之间存在着一种“合力”,即时代的要求。在抗战时期,反映抗战就成为惟一的创作内容。梁实秋编《平明》副刊时站在读者的立场上要求创作内容的多样化(所谓“与抗战无关论”),胡风在国统区站在作家的立场上要求作品反映更为广阔的生活内容（所谓“到处有生活”论),结果都受到了严厉的批判。

但是，当这种战时的要求一旦作为文化形态被规范，由具体历史条件下的特殊要求转化为一般文艺理论上的原则，并在文化心理中产生了积淀以后，情况就发生了变化。本来，战争是有着明确目的性的，大至组织一个战役，小至攻占一个碉堡，目标一旦确定下来，将调动军队的各种力量投入进去，一切临时的、次要的、非中心的因素都必须为实现中心目标而让路。战争中文学的宣传意识正来源于此，它与五四新文学初期“为人生的文艺”、“为大众的文艺”的思想已经相去甚远。五四初期的为人生，不过是相当宽泛的目的论，其实质是利用文艺创作来探索人生问题，表达作者对改造社会的见解，宣泄他们潜在的经世济民的政治热情与社会责任感。这里并不存在一种明确的规定性和强迫性。但在战争时期情况就变得严峻了，如毛泽东斩钉截铁指出的“：党的文艺工作,在党的整个革命工作中的位置,是确定了的，摆好了的；是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的。”这种论断就共产党的文艺工作来说，无非是指出了党的宣传工作的原则性，但把这种目标用来要求全国的文学工作者，那就使文学的宣传功能过于膨胀，文学的自身建设将出现不平衡状态。

这表现在创作题材上就有了重大题材与非重大题材之分；

表现在创作的内容上，就有为政治服务，再进而表现阶级斗争和路线斗争,再进而是‘写中心,唱中心,演中心’等一系列愈来愈狭窄的规定 表现在文艺批评上,就有了‘政治标准第一,艺术标准第二”的区分，实质上是要求文艺批评家以一个时期的政治目标为尺度去衡量作品，去提倡写什么和反对写什么。文字的宣传意识与文学的真实性并不是任何时候都一致的。战时宣传的根本目的是为了争取胜利，因此，战争过程中许多不利于最后胜利的细节都可以隐去不谈，不但战时不准有动摇人心的舆论，战后一般也不予宣扬。然而文学创作所关注的是个体的命运与具体的生活现象，它无法为了一个最终结果而舍弃大量的真实细节，也无法脱离作家本人对事物独特的感受与评判。这一切与文学的宣传意识存在着不可回避的矛盾。特别在进入社会主义和平建设时期之后，过于强调文学目的论和宣传意识的结果，只能使大多数作家陷入无所适从的处境。先是一批由五四新文化培养出来的作家不得不搁笔，或者写些力不从心的应景东西，显然这不能归咎于他们艺术创造力的枯竭。接着，一批由解放区培养起来的作家也发生了惶恐。因为文学创造本该是一种充满着个人自由创造精神的劳动，失去了创造精神，失去了对人生对社会对自我的审美感受和独立思考，就不是真正意义上的文学。

当代文学观念中的战争文化心理特征之二：二分法思维习惯被滥用，文学制作出现各种雷同化的模式。

美国罗彻斯特大学的弗素教授在《大战与现代回忆》（*The Great War and Modern Memory*）一书中认为，对事物采取简单的对立化观点是第一次世界大战的特色。当时不管是前线的军事报告、军事用语,或者后方的报纸书刊、日常词汇,无不充斥着两极分化的概念思维。整个世界被看作为一个黑白分明、正邪对立的两极分化体，仿佛是两个迥然相异的世界被错误地凑聚在一块，有必要重新把它们按照明确的标准分开来。这一观点的逻辑结果是，人最重要的是在人生这块扩大的战场里站稳一个

正确的岗位，所有从这个岗位看来是敌对的，一律可以不假思索地炮轰。这样，人在本来错综复杂的世界上的角色就变得最明确最简单，而他藉以安身立命的种种道德价值也变得清楚易懂了。这种思维习惯，弗素教授称它作“现代的敌对习惯”(Modern Versus Habit)[①]。

①转引自傅葆石《战争和文化结构的关系》，载《复旦学报》1985年第6期。

我没有经历过战争，一向以为这种简单化两极对立思维形态来自极左路线下的阶级斗争扩大化，现在看来这并非是中国的土货，西方的战争也造成了同样的思维方式。如果置于战时文化背景来看，阶级斗争扩大化又何尝不是这一文化的产物呢？李泽厚认为由于1949年后片面强调了阶级斗争，故而造成了政治、经济、意识形态领域里的“两军对战”模式。[②]我想这个推论应该反过来看，正是由于战争在当代文化建构中留下了深刻的痕迹，才使人们的意识结构中出现了某种战时化倾向，对阶级斗争的片面强调正是其中表现之一。

②参见李泽厚《中国现代思想史论》第187～189页。李的原话是：“由于强调政治挂帅、阶级觉悟、强调‘要用阶级和阶级斗争的观点，用阶级分析的方法去看待一切、分析一切’,而‘阶级和阶级斗争、阶级分析’又主要是‘无产阶级’与‘资产阶级’的‘你死我活’的两军对战，于是弥漫在政治、经济而特别是意识形态领域，无论从文艺到哲学，还是从日常生活到思想、情感、灵魂，都日益为这种‘两军对战’的模式所规范和统治。”

中国哲学有着阴阳学说与兵家辩证法的传统，其本身具有极为丰富的内容。古代阴阳学说除了两极自身的辩证转化以外，还以五行相生相克的循环说配之。犹如西方结构主义的二元互补(complementary bipolarity)原理有“多项周旋”(multiple periodicity)原理相配一样。一分为二，并非以‘二’为终极，而是从“二”再演化出无穷象；兵家在两军对战中也同样必须综合多项因素演成千变万化的内容。毛泽东结合自己长期的军事实践，融合了这种哲学传统和马克思主义唯物辩证法的修养，构成了丰富灵活的辩证思想，成为指导全国各项工作的哲学方法。遗憾的是，这种哲学上的辩证法传统，在其运用过程中常常受到执行者在战场上形成的思维形态的干扰：活着，或者死去；战斗，或者投降；前进，或者溃退；胜利，或者失败；立功，或者受罚，当英雄，或者当俘虏；和平，或者法西斯……这种由战场上的简单选择而养成的思维习惯，只能对辩证思维作出简单化的理解，使两极对立的思维习惯渗透到日常生活之中，给文学创作与文学批评留下了深重的影响。

首先是简单对立的历史观点支配了作家的文学构思。以人

民共和国成立为一道历史分界线，1949 年以前称作为旧社会，它联系着苦难、黑暗、死亡、人间地狱、贪官污吏、地主资本家、剥削……1949 年以后称作新社会，它联系着光明、幸福、和平、人间天堂、人民、翻身当家作主……用当时一个著名歌剧所揭示的公式，即是“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”。这种历史二分法在当时许多艺术作品的主题结构中都表现出来，使矛盾的解决最终总是有赖于历史的大变更，“光明的尾巴”的雷同模式由此而来。如果说，封建时代的大团圆结尾取决于主人公经刻苦奋斗而获得“金榜题名时”，那么，现代大团圆的关键则完全取决于社会政治的变更。1949 年以来屡次政治大变化，促使了这种历史的二分法继续延伸下去：“文革”中，有人把一切错误归咎于“十七年”，而期待着“文革”到来后解决一切（如当时的电影《春苗》）；粉碎“四人帮”以后，人们又把苦难的结束取决于 1976年 10月(如当时流行的许多‘伤痕’作品)，再后来，又取决于党的十一届三中全会（如《乡场上》、《被爱情遗忘的角落》等）……我这儿不涉及对这些历史事件本身的评判，从历史观点看，上层建筑的变革，一般反映了社会生产力发展的某种质的飞跃（但也有相反的结果），但艺术作品不是历史教科书的图解，它需要从揭示普通人的生活和命运中、从有血有肉的个体生命活动中，展示历史的内容。把改变人的苦难、危机、困境的一切机缘都推给政治变革，文学的宣传效果自然可以达到，但文学的中心——人和人的主体精神的表现，必然会受到简单化的处理。

如果我们对当代文学的艺术语言作一个综合的分析即可发现，当代文学艺术系统中存在着两个泾渭分明、完全对立的语言系统。除了上面已经说到的一些外，还有：

甲系统：工人阶级、贫下中农、人民解放军、党的领导的形象、英雄形象，先进性、革命性、大公无私、英雄无畏，通常不会死亡，没有性欲，没有私念，没有精神危机……

乙系统：地主资本家、叛徒特务、死不改悔的走资派、知识分子，动摇性、破坏性，邪恶、阴险、愚蠢、自私自利、贪生怕死、勾心斗角、最终失败……

一切艺术构思都必须遵守这两大话语系统的规则，绝对不允许相互混淆。五十年代初期，一个反映工人生活的剧本，就因为写了一个落后工人的思想转变，被认为侮辱了工人阶级而遭禁止(路翎的《人民万岁》)。六十年代,一部长篇小说里写了一个国民党军官在解放战争中顽强不屈,“效忠党国”而死,结果使作家受到残酷的迫害,罪名是美化国民党(吴强的《红日》)。发展到后来，不允许写先进人物死亡、先进人物恋爱以及先进人物的正常感情，也不允许反面人物有正常人的感情，甚至不允许长得漂亮些。而且值得注意的是，这种现象不是由某种具体条文来硬性规定的，它是通过一个特定时期的文化熏陶和教育，在作家、批评家、读者三方面共同养成的思维习惯，一部作品违反了这些话语系统的规定，不但批评家，就连读者也会提出责难。

因战争形成的心理习惯一时是难以改变的，因此把他们所憎恨者描写得稍稍正常一些，就会不符合他们想象中的形象，他们就不能容忍，就会提出抗议。久而久之，人们（包括没有经过战争的人们）都自觉地把当初出于宣传要求而创作的作品当作了历史的真实，并且把这种种印象固定下来，使之成为一种模式。思维的“现代敌对习惯”助长了这种简单化公式的确立，这种思维的特点就在于把一切复杂的现象简单化、公式化，并注入了强烈的感情色彩，把各种相对立的现象夸张到两极。我们把这些现象联系起来就不难看出，战争文化心理养成了二分法的思维习惯，这种思维习惯又造成了这个时期文学创作的各种雷同化模式。

当代文学观念中的战争文化心理特征之三：英雄主义和乐观主义基调的确立，社会主义悲剧被取消。

抗日战争以胜利而结束，接着又迎来了第三次国内战争的胜利，建立起人民共和国。巨大的胜利情绪支配着所有参与、支持或同情革命的人们，黄继光、董存瑞、刘胡兰…… 一个个英雄事迹被编成了文学作品，以完美的形象来鼓舞人们奋不顾身地

建设今天的生活，战争没有结束，战场上的英雄主义精神将永远地延续下去，在一代代人身上重新得到体现。

值得注意的是，同样是反侵略反法西斯的第二次世界大战，留给西方人的则是对人的存在价值与生命价值的严肃思考。西方许多学者认为，第一次世界大战是西方文化的一道分水岭，它动摇了西方社会根深蒂固的乐观精神，使往日的天真一去不复返。其实这种说法多少有一定的片面性，西方文化的转机与蜕变，早在上世纪末与二十世纪初，由于它物质财富的畸形增长和精神危机的产生，由于资本主义向垄断化发展以后互相掠夺的加紧，条件已经趋于成熟。战前一批知识界的先知者对文化的批判不是没来由的,他们焦灼、诅咒,他们呼唤超人的出现,这些都可以视作文化变革的报春之燕。战争本身即是文化冲突的极端形式，是战争把这种本来在知识界范围里的现代意识普及化、通俗化，随着灾难的降临而进入到社会领域。第二次世界大战进一步深化了前次大战后造成的现代意识结构，使之成为西方社会中的普遍精神意识。存在主义哲学在战前战后的不同遭遇正反映了这种趋向。现代主义的文化意识，更加平民化、世俗化和社会化，它的中心依然是大战后人们对生命价值（包括它的外在过程即生存方式）的深刻探讨。因此，我们在西方战争题材作品中，总是能看到对人的命运、人的生存意义和生命意识的哲学思考。这种思潮影响到苏联，就有了《一个人的遭遇》和《这里的黎明静悄悄》等优秀之作。然而这一切在我国五六十年代的文学观念中都变得不可理解：为什么战争胜利了，主人公还那么地悲哀，那么地痛苦？为什么把战争写得那样凄凉，那样地残酷？我们需要的显然不是这个，而是红旗插在城堡上的欢呼，是英雄带着满身硝烟的微笑，以及一群孩子幸福地向着英雄纪念碑走来。其中重要的原因之一，在于战前的各国社会文化状况的差异。在西方，二次大战加速动摇了战前的乐观精神，从布满希望的天空突然坠落到灾难的深渊；在中国，战争则帮助完成了战前人们建立一个新的社会的美好愿望，这种愿望体现为整整一部中国近、现代史的文化走向，人民共和国的诞生意味着这一

理想的最终实现，这也是为什么那么多的中国知识分子会尽管痛苦，却如此自觉地接受这种特定的文化律范的原因所在。

然而，将过程的意义融化到结果中去，将个体的价值溶解到集体中去，它产生的直接后果，却是当代军事题材小说中英雄主义模式的确立。运用二分法的思维方法，先区分正义战争与非正义战争，然后小心翼翼地不让代表正义战争一方的成员轻易地牺牲(比如《战斗的青春》在许凤生或死的结局上的几次改动），如到了英雄非死不可的时候，也必须以更大的胜利场面去冲淡它的悲伤情调，以维持作品基调的平衡。英雄的死决不能引起传统悲剧中的恐惧效果，结局总是以道德价值认识来取代生命本体价值的认识。应该说，中国新文学的战争题材创作是在抗战以后开始发展起来的，但由于英雄主义模式的限制，使这类创作只是在数量与篇幅上得以增长，却没有造成艺术上多样化的局面。如果创作者不敢正视战争的残酷与非理性状态，从战争中生命力的高扬、辉煌和毁灭过程里揭示它的美感，把它转化成审美形态表现出来，那么，严肃的作家充其量只能达到《保卫延安》这样的高度而不能更前进一步，至于一般作家，就只能在战争背景下写一些传奇性的英雄故事而已。

这种英雄主义和乐观主义基调的间接后果，是社会主义悲剧的被取消。正如战争的二分法思维习惯不能容许在肯定的话语系统中出现‘悲剧’的字眼,在历史发展过程中,人们总是用总结者的眼光去描写历史，凡是悲剧性的事件只能发生在过去的已被证明是错误的年代里，这个年代必须与今天之间存在着一个分界。就是说，个体的悲剧性遭遇总是能够融化到历史的喜剧性结论中去。战争结束了，人们在欢庆胜利的时候，似乎很少有艺术镜头对准那些永远失去亲人的悲哀者面孔和永远破碎了的家庭。同样，在一场浩劫以后，人们为一些终于平反昭雪者写传时，总是为他们的苦尽甘来而欢欣，却少有人注意到他们永远失去了的健康、青春、理想、甚至幸福……巴金《随想录》的文学价值之一，就是它塑造出一个永远孤寂凄凉的老人的自我形象，而这种美感形式在战时文化背景的制约下往往是难以被接受

的。历史是由胜利者来写的。胜利者愿意自己的成功成为某种历史性转折的标记，愿意看到历史在自己的成功处出现一个句号。某些作品之所以受到批评，正是因为它把个体的悲剧性价值从历史的喜剧性结论中分离出来，它让个体生命的悲剧如一道水流淹过了固定的历史句号，从而违背了这种乐观主义的文化基调(如《苦恋》)。

结　　语

虽然有人赞美我们的民族酷爱和平、讲究中庸、具有非战的传统，虽然也有人批评传统文化的束缚造成了我们民族的孱弱、保守和超稳定的文化结构，以至缺乏开拓进取精神，但有一点似乎很少被人注意到，中国文化传统中始终渗有古代兵家思想因子，重视兵法和战术的研究。它渗透到各种学术思想之中。老子的学说，是在哲学的境界上体现出这种思想因子；法家以及一部分儒家的学说，则反映了政治领域中的兵家思想。它们除了在国内的无数次民族间的战争和政治力量间的战争中得到至美的体现外,同时还常常从人事斗争、权术较量、政治倾轧、宗派之争中隐约地体现出来。在漫长的历史中，这种兵家思想因子随着不同的环境时隐时现地存在着，一旦外界条件成熟，它随时可能对这一时期的文化发生至关重要的影响。从二十世纪中国文化的发展来看，两个阶段是非常明显的：第一阶段是由本世纪的东西文化撞击和辛亥革命的政治变革为开端的启蒙时期文化，它以五四新文化运动为成熟标志；第二阶段是由抗战为起点，而以人民共和国成立为成熟标志的战时文化，这一时期的文化规范，一直发展到十年前的文化大革命时期，达到了登峰造极。一种文化发展到极致，它内部自然会产生出新的对立力量，从这个意义上可以说，文化大革命在人们的文化心理中又播下了新的由战争文化内部孕育出来的超越战争文化的因素。

那么，第三个阶段的文化是否以文化大革命的结束为开端？它的特征又是什么呢？我想现在匆忙下结论还为时过早，姑且称它为建设时期的文化吧。随着中共十一届三中全会路线的制

定，全党工作重点实行大转移，应该有一种新的充满着建设、创造和个性发展等精神特征的文化规范正开始形成。我前面已经说过，任何一种文化都不是个人所能造就的，它必须与具体的社会形态及其生产方式联系在一起，因此，我们总结战时文化的种种特征，正是为了总结一个过去了的时代的历史经验。

文学上也是这样，当代文学观念中的战争痕迹在新的文化背景下虽然渐渐地隐去，但并没有彻底消失，在许多方面，如批评意识、思维习惯、对社会的看法与评价中都自然地流露出来。我们认识它是为了改变它，以适应新的文学阶段的到来。

（选自陈思和《鸡鸣风雨》,学林出版社 1994 年 12 月版）

1959 年冬天的赵树理

陈徒手

1959 年，赵树理五十四岁。在这之前，他一路顺利，被誉为文坛的“旗帜”。那一年，他从北京到省、县里，为农业问题上上下下折腾数次，写了几封分量很重、与众不同的信件及文章给地委书记、省委书记，直至中国作协党组书记邵荃麟和当时的政治局候补委员兼《红旗》总编辑陈伯达。就是这几封信和文章酿成“祸根”，在当年冬天开展的反右倾运动中，使赵树理成了中国作协整风中内部重点帮助对象之一。这个寒冷冬天的印象，郁结成赵树理一块难于治愈的心病。

据知情人介绍，赵树理平时并不爱写信、写汇报，他是一个谨慎、交际拘束的人，之所以在 1959 年频繁地向上面写信，是来自于他对山西家乡农村实地观察后发自内心的焦虑、不安情绪。这里有一个外因，就是陈伯达刚刚创办理论刊物《红旗》，在 1959 年 4 月全国二届人大会议期间，别出心裁地约请赵树理为《红旗》写小说。赵树理把它视为“光荣的任务”，不时在心里惦记着此事。

“可惜自去年冬季以来，发现公社对农业生产的领导有些抓不着要处，而且这些事又都是自上而下形成一套体系的工作安排，也不能由公社或县来加以改变。在这种情况下，我到了基层生产单位的管理区，对有些事情就进退失据。”事隔四个月，赵树理 8 月 20 日写信给陈伯达，把自己在农村的苦恼和创作上的困境和盘托出。他在信中写道：“我就在这种情况下游来游去，起不到什么积极作用……我不但写不成小说，也找不到点对国计民生有补的事。因此我才把写小说的主意打消，来把我在农业方面（现阶段的）的一些体会写成了意见书式的文章寄给你。”

这篇长达万言的文章起了一个带有学问意味和个性色彩的题目：《公社应该如何领导农业生产之我见》。“应该如何领导”

这种句式颇让后来的批判者不快。赵树理或许事先有些预感，为了避免批评领导的口气，写作时曾换过四五种写法，竭力想把那种口气去掉。他坦率地告诉陈伯达：“这文章仍与现行的领导之法是抵触的，我估计不便发表，请你看看，给我提出些指正——说不定是我思想上有了毛病，不过即使是那样，我也应该说出来请你指正。”

不知道陈伯达看了信和文章后的感想，只是他（或者是《红旗》编辑部）在晚些时候将它们转给了作协党组。后来印成作协党员会议绝密文件，供大家内部批判时使用。笔者注意到，在《红旗》杂志该文的‘来稿处理单’上，有一位编辑大笔一挥，写下几句意见：“我觉得这篇文章中的一些观点很怪，有的甚至很荒谬。”

所谓“荒谬观点”之一就是赵树理在信中提到的公社领导身分的问题，他写道：“公社最好是不要以政权那个身分在人家作计划时候提出种植作物种类、亩数、亩产、总产等类似规定性的建议，也不要以政权那个身分代替人家的全体社员大会对人家的计划草案作最后的审查批准。要是那样做了，会使各管理区感到掣肘因而放弃其主动性，减弱其积极性。”中国作协党组由此于 1959 年 11 月 24 日向中宣部汇报时，把赵的观点归纳为：“让公社处于顾问性的协助地位，实际上是改变了公社的性能，否定了公社的必要性和优越性。”

庐山会议后，这种观点无疑是与中央政策大唱反调的反面言论，其大胆程度在当时寥寥可数。批判赵树理的战火悄然点起后，老实的赵树理又交出另一封给陈伯达未发出的信，其观点比第一封信有过之而无不及，再加上公布的 1959 年元宵节致邵荃麟的信，更给批判火上添油。在信中，他再次表露了“进退失据”的感受：‘在这八、九年中，前三年感到工作还顺利，以后便逐渐难于插手，到去年公社化以后，更感到彻底无能为力。’在国家与集体矛盾的时候，不知道该站在哪一方面说话。赵树理痛苦地表示：‘每遇这种矛盾出现，我便感到难于开口。’他在信中随手举了四个在生产上瞎指挥、官僚主义、虚报等例子，指出‘这

种例证多到无法计算”。

赵树理凭着作家的敏感，说出了对那一时期描述最妥贴的警句“：计划得不恰当了，它是不服从规定的。什么也规定，好像是都纳入国家规范了，就是产量偏不就范。”这种略带幽默、嘲讽的语气让上面的一些人看了很不舒服，愈发觉得赵树理身上滋长着一种别人所没有的异样感觉，他的姿态在当时大背景中显得很不和谐。赵树理自己也意识到这种境地，他左看右看，终于停笔了，自己解释其中原因“：这封信所以没有继续写下去，是感到会使领导上看了前半截觉得我也是故意找难题的人。”

这封未完成的信稿，字迹认真工整，几乎没有任何修改痕迹，可以想象作者深思熟虑、下笔千斤重的情景。但是九页稿纸中，用了几种墨水，表明作者断断续续在不同地点写信，拖了很长时间。

尽管赵树理后来有意设防，但事情的结果比他所预料的要严重，这几封信导致一个多月的大会批判、小会帮助。前几年曾有文章指责陈伯达转信是别有用心，是政治陷害。后来笔者看到 1959 年 1 月 9 日陈伯达致毛泽东的信（作为中央宣传工作座谈会文件之一散发），才发觉陈伯达在信中也有与赵树理相近似的感受，他在福建家乡走了一圈后，对密植、深耕、干部作风、虚报数字等问题对毛泽东直抒己见，他甚至明确地说：“当群众不同意干的时候，即使有黄金万两，也不要去捞。”他强调，这是大跃进难以避免的副产品，是十个指头中的一个指头，既然群众有意见，引起我们相应的注意，并且力求在今后的行动中避免重复同样的缺点，也是必要的。

可以想象，陈伯达在读赵树理的信时会有一些同感，起码不会有恶感。当后来批赵达到高潮时，作协党组曾约请陈伯达、周扬同赵谈一次话。陈伯达同意了，但是后来不知何故没有谈成，或许陈伯达也有难言的苦衷，他不知如何面对赵树理来解释这一切。

不仅身居高层的陈伯达对农村形势有不乐观的看法，在当时的干部队伍中普遍存在怀疑、不解的情绪。 1959 年 9 月 9 日

和 9 月 15 日，作协党组开整风生活会，与会者就披露了一些零星感受：

> 我们对形势的估计有时也不是很正确的，如有人说大炼钢铁赔本，我会同意这个意见的。（邵荃麟）
>
> 有段时间，我忧虑重重，是不够相信党中央的看法……（郭小川）
>
> 对总路线、大跃进，我的态度是坚决拥护，问题是我对人民公社没有思想准备……对副产品，我有过意见，觉得是大跃进搞得过了头。（刘白羽）
>
> 热时过了头，冷下来也就冷了，就否定了自己过去所歌颂的东西，怀疑大跃进搞得太快。（李季）
>
> 买不到菜，不满意，接着灯泡也没有，纸烟也买不到了，对抽烟的人说是有情绪。肥皂问题又来了，不能换洗衣服，自己心里不满意，有牢骚，有些对老婆说过。（严文井）
>
> 如有人怀疑大跃进，我不说同意，也不说反对。让我写文章否定大跃进，我不写，别人写了，我也不反对……（张天翼）

与这些人人过关时的简单表态相比，赵树理的几封信就显得更系统，更具危险性，更有爆炸性效果。

当时中宣部已揪出九条“大鲨鱼”，并且开了中直系统现场会推广经验。作协反右倾初期过于冷清，被上级领导部门批评为“温情主义”。于是，作协的整风运动层层加码，10月底贴出一千五百多张大字报。从 11 月 14 日开始批判王谷林、王鸿漠、高炳伍、冯振山等四位中低级干部。斗完后，下一步目标自然而然对准作协中层以上干部。当时明文要求整肃领导层中的动摇分子，提出‘抓得紧，搞得透，搞得细’的口号，十三级以上干部人人自危。先是楼适夷被抛出，赵树理和郭小川紧挨着就撞上“枪口”。看到有人被正式立案批判，众人才松了一口气，庆幸自己又躲过一劫。然后，心情轻松地参加批斗别人的会议，发言比

上级定下的调子更为严厉，更为尖锐，力争显出自己的战斗倾向。这是政治运动的惯例，谁也无法摆脱这种“游戏规则”和“游戏心情”。

赵树理走人“批判怪圈”也有自己的独特方式。听了庐山会议传达后，别人不轻易表态，他却向党组书记邵荃麟说，他不敢看彭德怀给主席的信，怕引起共鸣。邵荃麟问他为什么，他说他也有过“农业生产领导方法的错误是上面来的”和“浮夸作风是小资产阶级狂热性”的想法。后来党组责成他去看，并和他开了一次谈心会，对他进行了初步的批评。这样，赵以他自己不顾风险的率直，不由自主地踏上被批判之路，这是他事先万万没有想到的。

他弄不明白怎么回事，在挨批之前，曾找山西省委领导陶鲁笳、副总理谭震林谈过有关公社的问题，依然无所适从。整风会一开始，赵表现了令人惊诧的顽强性，他相信自己的眼睛，坚持原有的观点。11 月 24 日，作协给中宣部的报告中记载了这一场面：

> 此次整风会上，许多同志对他作了严正而诚恳的批评。但到 11 月 18 日的会上，他仍然认为他的意见是“基本上正确的”，并且公然说：“关于粮食总产量问题，我们打外仗时可以说粮食问题解决了，但外仗打完了，对内就应该摸清，我们的粮食究竟有多少？”又说：“六中全会决议，我认为中央对成绩估计乐观了一些。这不怨中央，是大家哄了中央。”又说，办公共食堂“只是为了表现一下共产主义风格，在食堂吃不如回各家各户吃得省”等荒谬的话。邵荃麟同志严厉批评了他这种无原则态度，责成他检讨。到会同志都很气愤。

邵荃麟是一个温和、书生气十足的领导人，在这次会上却少见地发怒。他自己在 11 月 22 日大会上说“我不太容易激动，那天激动了，是要求老赵要有一个态度。”他说话的措词已相当

严厉“: 老赵今天不像个作家,会开了很多次,许多同志满腔热情帮助老赵，为了发言，看了书。许多发言都心平气和，讲道理。直到前天,老赵还说他‘ 基本上是正确的 ’,也就是说,大家基本上是错的。我想，我们的发言能否说服他呢？但另一方面，作为一个党员,应该帮助他,知无不言,言无不尽,还是应该发言,不管他听进听不进去。”

翻开当时的会议记录，可以闻见浓烈的火药味，已难以见到邵荃麟所说的‘ 心平气和 ”:

> ○赵树理采取与党对立的态度，有些发言是污蔑党的，说中央受了哄骗，这难道不是说中央无能，与右倾机会主义的话有什么区别……
>
> ○我们要问树理同志，你究竟悲观什么？难道广大群众沿着社会主义前进，还不应该乐观，倒应该悲观吗？树理同志，我们要向你大喝一声，你是个党员，可是你的思想已经和那些想走资本主义道路的人，沿着一个方向前进。
>
> ○你还执迷不悟，进行辩解，这难道不是一种抗拒党的挽救的态度吗？难道你把毒放在肚子里，就不怕把自己毒坏吗？我觉得赵树理同志也太低估了同志们的辨别能力，太不相信同志们有帮助他消毒的力量了……
>
> ○……赵树理的态度很不好，到了使人不能容忍的地步了。他对党和党中央公然采取讥讽、嘲笑和污蔑的态度，实在太恶毒了。仿佛应批判的不是他，而是党和党中央……
>
> ○真理只有一个，是党对了还是你对了？中央错了还是你错了？这是赵树理必须表示和回答的一个尖锐性的问题，必须服从真理……

每个与会者的发言方式不尽相同，譬如，萧三每批一段赵的言论，就引申一句：“那么，请看马克思是怎么说的—— ’他形容

赵的思想深处像一座“堡垒”,是“很难攻下的马其诺防线”。他质问“看,这样一所建筑,还有什么好砖吗?”他好心建议老赵要有新鲜事物感，去工业中心和工人中生活一个时期，多快好省地改变世界观，不要有抵触情绪。

上纲上线，轮番冲击，使会议的斗争气氛直线上升。作协给中宣部的报告中称：“党组采取展开辩论的方式，由同志们作有系统的发言，批驳其各个论点，然后由赵树理同志答辩，答辩后再由同志们发言辩驳。”实际上,赵树理已经难于从容答辩,他只是顺着大会的气氛做一些解释，甚至对耐火砖、造纸厂建造是否纳入国家生产计划、缝纫工厂对解决家务劳动所起作用等小枝节问题都谈得很细，让大家听了不胜其烦，不知老赵此时用意何在。

11 月 18 日下午，赵树理在会议开始时首先表达歉意：“大家为了帮助我，准备时间比我长，看了不少书，很对不起大家。”在经过几个小时的猛烈炮轰后，他最后嗫嚅地说了几句：“这篇文章（指给陈伯达的信）我写了两个月，像农民一样固执了两个月。住上房子,现在马上把它拆掉,不容易。”他固执、为难的情绪又通过这几句话，委婉地表露出来，让精疲力尽的与会者添了几许恨铁不成钢的意味。

邵荃麟代表组织者再次责问：“老赵和同志们的认识相反，遥遥相对，究竟谁是谁非……这是一个原则问题，否则，不会开这样大会批评你。你狭隘的农民世界观会影响千百读者，所以不能不帮助你。”邵承认，老赵举出的一些例子，如强迫命令等，我们并不否定这些现象。他引用毛泽东一个内部讲话说：“六亿人民的大运动不产生一些缺点，那才是怪事。”赵树理无言以答，在会议构织的言语矛盾网中左冲右突，陷入长时间的思考。会议记录本已经很少有他发言的记录，他只能迷惘地、似懂非懂地听完一个个大会发言。在这种压力和威胁面前，心里的防线逐渐地崩溃，他开始考虑自己是否只有无奈地低头或认同，他在想：自己真的错了吗？

会议上汇总了若干个问题，请赵树理回答，近乎最后通牒：

1. 中央文件当中有哪些对情况的估计与事实不符，希望具体谈谈；2. 赵树理同志认为右倾机会主义分子的言论中，哪些是对的，可以具体谈谈；3. 在当前这样好的形势下，赵树理同志为什么看不见大量存在的先进事物，老把个别地区的产量问题孤立起来谈……

经历过几次政治运动的险风恶雨，赵树理此时对自己的处境深有感悟。他顾不上回答这些带有陷阱意味的提问，11 月 23 日递交一份报告，不得不对自己进行“政治宣判”：

> 荃麟同志并转党组：
>
> 我于 18 日在党组整风会议会场上的发言中，对中央决议、粮产、食堂三事说了无原则的话，经你和好多同志们提出批评，使我认识到问题的严重性。全党服从中央是每个党员起码的常识，把中央明了的事随便加以猜测，且引为辩解的理由，是党所不能允许的。别人是那样说了我也会起来反对，但为了维护自己的右倾立场（固执己见的农民立场）竟会说出那样的话来，实在不像多年党龄的党员。为了严肃党纪，我愿接受党的严厉处分。
>
> 赵树理 11 月 23 日

当时他的情绪波动很大，他对友人伤感地说：“我是农民中的圣人，知识分子中的傻瓜。”

他奉命开始写长达数千言的书面检查，从根子上追究犯错误的原因，一遍遍地否定自己的所作所为。最有戏剧性的是，当他苦思冥想寻找出路的时候，反右倾运动戛然而止，巨大的运动机器慢慢地减速，批判大会无形中被通知取消，赵树理和与会者又一次被置于不知所措、头脑空白的境地。

严文井作为当时党组负责人之一，后来透露了其中一些内情：“庐山会议后整彭、黄军事集团，林彪生怕在军队里要斗倒一大批人，就授意总政发指示，要刹住反右倾运动。后来农村形势越来越恶劣，中央也批转总政的通知，决定反右倾一律不戴帽

子，一风吹……”（1997 年 5 月 19 日口述）

赵树理有惊无险，在来得突然的转折时期，他诚惶诚恐了一段时日。到了 1960 年 3 月，他交出一份书面检查，本性难改，又自动恢复了对公社等问题的解释权，他说：“我向各级所反映的问题及自己建议的解决办法，姑无论其合适与否，其精神都是想把问题解决了而把公社办好的。”我自信我还是个敢想的人，虽然学得的马列主义不多，遇事难免有想错的地方，但是想对了的地方也还不少，不要妄自菲薄，应该随着敲紧的锣鼓活跃起来。”

运动进入收尾，没有人肯为这些问题再去大会上批判他，整个机关失去政治性反应，一两个月前火爆的批判场面冷却了，只是变成痛苦的记忆碎片留在当事人的心里。作协总支 1960 年 2 月 21 日做了整风总结，对赵树理留下了几句化大为小的评价：“由于他还未彻底克服的经验主义的思想方法，由于在他身上保留着狭隘保守的农民观点，对人民公社存在的问题及其发展前途的看法是有原则性错误的。”实际上后来也没有形成正式文字，内部批判的最终结果是：没给他任何处分，也没做结论。

严文井回忆说，中央当时可能有一个指示，对赵要低调处理。

对赵树理来说，心灵的风暴虽然也已平息，但打击却是毁灭性的，让他几年间都难于平静。好友孙犁说：“他的创作迟缓了，拘束了，严密了，慎重了。”不仅仅创作上出现衰竭，身心上也变得疲惫烦躁，不堪重负。

曾经参加当年批判大会的杨子敏（后任作协书记处书记、《诗刊》主编）回忆说：“会场设在文联大楼四〇一室，赵树理坐在圆桌中间。看上去他很沉着，很认真。我就注意到，每逢开斗争会，赵树理有一个动作就是嘴里叼着烟，手上不断划火柴，有时一盒火柴都划完了，烟还没点着。他是在不自然的状态下有这些动作的，看得出心里不平静……”（1997 年 12 月 25 日口述）

当时《人民文学》编辑部负责人、评论家侯金镜的夫人胡海珠表示：“那时空气非常紧张，老赵有压力。但他对事实部分很

坦然。老赵说话有时让人听不清，一方面是口音问题，另一方面是他说话的特点。以前大家就说，老赵小说写得那么出色，可讲话就怎么听不懂？看他在会上吃力发言，在心里对他是同情的。开会时他拿着一支笔，随手在纸上划几个字，不像其他挨批者那么认真记录。会开得很晚，冬天又冷，散会后大家都急于赶回家，而老赵往往坐在那儿发愣，想半天，动作很迟缓。有时金镜就陪他坐一会儿,说话无非是‘注意身体’之类。”（1997 年 12 月 26 日口述）

挨批期间，赵树理无法排遣苦闷，有时就去老友康濯那里坐坐。当时康濯在和平宾馆写长篇《东方红》。作协党组曾有意让康濯做做赵的工作，康濯 12 月中旬给邵荃麟、严文井的信中,反映了赵对批判发言中一些不实之词的意见，认为他的看法并非如此。

有一次他们两人在家中吃饺子，赵树理忽然有感，说公社搞了食堂，像饺子这类费劳力的事怕不好办，社员吃饺子也就困难。康濯不同意，认为发明了大机械工具，吃吃饺子完全不成问题。康濯还没讲完话，赵就改变看法，连忙说一些公社食堂的优越性。康濯在信中谈到，赵的改变相当明显，大会对他的影响太大了。

康濯夫人王勉思回忆道，当时中东政局动乱，老赵时常唠叨说，我还不如出去打游击，去支援世界革命。

赵树理心情黯淡地返回家乡，几年间很少露面。直至 1962 年 8 月大连会议，赵树理才在整个形势鼓动下，作了农村形势问题的长篇发言，比 1959 年的观点更推进一大步，更具锋芒，是整个中国文坛在“文革”前夜最凄美的“天鹅绝唱”。到会的李准在事隔二十多年后仍忍不住地为赵喝彩：“赵树理了不起，大胆反思，敢于说心里话，精彩极了。没人能赶上他，他走在知识分子的前头。”（1989 年 8 月 29 日口述）

经历三年困难之后，痛定思痛，邵荃麟在大连会议上首先对 1959 年的批判表示歉意：“这次要给以翻案，为什么称赞老赵？因为他写出了长期性、艰苦性，这个同志是不会刮五风的。在别

人头脑发热时，他很苦闷，我们还批评了他。现在看来他是看得更深刻一些，这是现实主义的胜利。”我们的社会常常忽略独立思考，而老赵，认识力，理解力，独立思考，我们是赶不上的，1959年他就看得深刻。”（摘自会议记录原稿）

周扬在会上几句话定评：“他对农村有自己见解，敢于坚持，你贴大字报也不动摇。”

对赵树理又是一面倒，以至 1964 年 8 月 3 日作协党员大会上批判者为此愤愤不平：“在现代文学史上，当面受到这么多作家的恭维、吹嘘，恐怕没有先例吧。”

1962 年，作协根据上级精神，由邵荃麟牵头，做出 1959 年反右倾运动甄别报告，其中谈及赵的一段是这样写的：“根据三年来农村的情况和人民公社六十条及去年中央扩大会议的精神来看，赵树理同志所写的文章和信，没有什么原则性的错误，而且有些意见应该说是正确的。因此，当时根据以上文章和信对赵树理同志在十二级以上的党员干部范围内进行批判，是错误的。”

邵荃麟很用心在报告原稿上做了多处修改，最后一句原来用语是“不妥当”，是邵改为“错误”。可惜，赵树理没有及时看见甄别报告。因为 1962 年夏秋，阶级斗争理论又占上风，作协已经不便拿出这个报告给当事人阅看。

等待赵树理、邵荃麟、周扬他们的是更残酷的政治风暴，有关农业方面的言论成了他们被置于死地的“罪证”之一，1959 年大批判的双方大多数人都以同样罪名被凌辱，被折磨得死去活来。1970年，赵树理和邵荃麟先后被迫害致死。事隔一年，陈伯达在庐山会议倒台，其中罪状之一就是大跃进时期偏激的意见书。

据说，赵树理在临死前极度失望地说了一句：“唉，我总算是想通了，明白过来了。”对 1959 年大批判他一定会有新解，一定会记住当年连夜赶写检讨稿时冒出的一句话：“我五十四岁了，怎么还写这种文章？”

（选自陈徒手《人有病　天知否》，
人民文学出版社 2000 年 9 月版）

《千万不要忘记》的历史意义

——关于日常生活的焦虑及其现代性

唐小兵

据载，1962～1965 年间，中国大陆的话剧舞台上出现了又一个"繁荣发展的新气象"，各条战线的"斗争生活"在一批地区性和全国性会演剧目、获奖作品中得到应有而且及时的反映和再现：《第二个春天》（刘川）描写工业战线；《龙江颂》（江文等）再现农村现实；《霓虹灯下的哨兵》（沈西蒙等）概括部队生活；《杜鹃山》（王树元）重演革命历史；甚至少数民族的斗争生活也通过《赫哲人的婚礼》（乌 · 白辛）展示在话剧舞台；[①]而"从现实生活的矛盾和斗争中提炼出来"其基本戏剧冲突的两出戏——《年青的一代》和《千万不要忘记》，则着重提出了一个在"社会主义时期具有很大现实意义的问题，即如何教育青年一代继承光荣的革命传统，帮助他们摆脱形形色色的资产阶级思想的侵蚀，把他们培养成建设社会主义的接班人的问题。"[②]

而对当时的戏剧评论来说，这两个话剧的意义正在于提出了"新人新事新主题"。《年青的一代》和《千万不要忘记》"都能从常见的生活现象中发现和观察到阶级斗争"，并且突出地表明了："在阶级斗争激烈存在的今天，资产阶级思想无时无刻不在影响和腐蚀我们的青年一代，即使是血统工人的后代或者是革命烈士的子女，也免不了会受到资产阶级思想的影响。"[③]尤其是《千万不要忘记》，更是指明了这场阶级斗争的"复杂性"。在这里，"我们既看不见刀光剑影，也听不到枪炮轰鸣，整个斗争是在一个家庭内部发生的，是在亲属之间以'关心'、'爱护'的形式下进行的，问题的危险性和复杂性也就表现在这里。"[④]

对于如此严肃深刻的主题，《千万不要忘记》的作者丛深当然更是有着全面准确的认识和把握。在创作过程中，通过勤奋学习列宁的《共产主义运动中的"左派"幼稚病》和中国共产党 1962 年 10 月发布的八届十中全会公报，剧作家心头"豁然开

① 郭志刚等，《中国当代文学初稿》人民文学出版社，1981 年版，第 2 卷，下册第 8 页。

②郭志刚等，《中国当代文学初稿》人民文学出版社，1981 年版，第 2 卷，下册第 47～49 页。该书把《千万不要忘记》错记为《千万不能忘记》。

③ 贾霁《新人新事新主题——谈 1963 年话剧创作的几点收获》，《戏剧报》，1964 年 2 期，总 182 期，第 7 页。

④燕平《一场复杂的阶级斗争——看话剧《〈千万不要忘记〉》，《上海戏剧》，1964 年 3 期，总 54 期，第 5 页。

朗”，找到了“阶级和阶级斗争的显微镜来分析工厂的日常生活”。[1]于是最初构想的“批判习惯势力”的主题进一步深化，矛盾冲突不断加剧长级，人物关系愈趋紧张复杂。这一深化与提高，不仅很概括地体现在剧名的更改上——初稿时的《祝你健康》,经过 1963 年的北京汇演，变成了更为语重心长的《千万不要忘记》，而且也全面贯彻在剧情和对话的修改过程中。例如 1964 年出版的《千万不要忘记》单行本里，结尾处就添加了丁海宽“意味深长”的点题式警句“是啊,这是一种容易被人忘记的阶级斗争,我们千万不要忘记!”[2]正因为提出了如此触目惊心的现实主题,而且生动地阐释了“阶级斗争为纲”的基本原则,《千万不要忘记》迅速地成为一个准样板戏，不仅有国家主席亲自接见原剧组成员，评论者鼓励所有人都去观看，“让我们大家都从这个话剧的演出中，接受一次深刻的阶级斗争的教育！”而且全国范围内一年之间至少有十个剧团上演该剧的话剧本、京剧本和其他戏曲本。[3]

和《年青的一代》一样,《千万不要忘记》的“新”,正在于剧本隐约地透露出一种深刻的焦虑，关于后革命阶段的日常生活的焦虑。毫不奇怪的是,评论者都认为两者是“引人深思”、“发人深省”的好戏。[4]两出戏不仅在现实生活的深层揭示出“阶级斗争”这样一个“真实”，而且直接提出了一个如何重新安排和组织社会生活这样一个大问题。换言之，正是通过这两个剧作，“日常生活”开始成为一个问题，并且迫切地需要一个答案。而对这样一个问题的回答，忠实地折映出主流意识形态的巨大盲点，指涉着一个时代的选择困境。

《年青的一代》（陈耘）通过塑造一心扑在勘探工作上的萧继业和贪图个人舒适的林育生这样两个核心人物，旗帜鲜明地号召青年人以革命事业为重，积极热情地投入火热的社会主义建设。《千万不要忘记》则把焦点集中在某新建电机厂青年工人丁少纯身上。主要情节是丁少纯新婚后同妻子姚玉娟及姚母生活在一起。由于受到曾是鲜货铺老板娘的姚母的影响怂恿，逐渐讲究吃穿，并且热衷于下班后去郊外打野鸭赚钱，以至上班时

①丛深《〈千万不要忘记〉主题的形成》,《戏剧报》1964 年 4 期,总 184 期,第 27 ~ 28 页。又见侯金镜，《一个成功的创作和演出》,《戏剧报》，1964 年 1 期,总 181 期,第 18 页：“《千万不要忘记》的作者所思索和处理的主题，正是党的八届十中全会所指出的后一种斗争，作品展开和处理的矛盾冲突，也正是列宁向取得了政权的工人阶级提出的一项斗争任务。”

②《千万不要忘记》,中国戏剧出版社 1964 年版,第 129 页。又见该版第 128 页“这是一种阶级斗争啊！这种阶级斗争，没有枪声,没有炮声,常常在说说笑笑之间就进行着。”

③ 1964 年 1 月全国戏剧会演期间，燕平在《一场复杂的阶级斗争》一文中认为老年人、青年人、进步的和落后的都应该去看该剧。据不完全统计，除哈尔滨话剧院以外，先后有北京人民艺术剧院、中国青年艺术剧院、总政治部文工团话剧团、铁路文工团话剧团、中国评剧院、中国京剧院二团、北京曲艺团、黑龙江省戏曲学校京剧团、上海青年话剧团等剧团演出《千万不要忘记》。

④《戏剧报》1963 年 8 期（总 176 期）和 1964 年 1 期（总 181 期）先后发表文萍《发人深思的主题——读话剧〈年青的一代〉》和欧阳山尊论《千万不要忘记》的《引人深思的好戏》两文，对这两出戏进行全面引读。

心不在焉，终于险些造成重大生产事故。最后，在其父丁海宽及爷爷、母亲、妹妹、姐夫众亲人及朋友的帮助启发下，翻然悔悟，认识到资产阶级泥坑的危害，决心痛改前非，做无产阶级革命事业的可靠接班人。

全剧一共四幕五场，其中三幕的布景是工人家庭宿舍的室内和院落。第一幕和第三幕发生在丁少纯和姚玉娟的新房里，布置着新式的双人床、五屉柜、穿衣镜及新婚夫妇的结婚照，墙上还挂有新娘“摆着漂亮姿式的着色头像”；[①]第四幕的布景是父亲兼车间主任丁海宽的家，也就是丁少纯宿舍的楼下，同样的格局和空间，“但屋里的陈设和丁少纯的屋子大不相同，显得简单、适用、朴素”，比如有用木板并在一起组成的小炕，还有木箱叠成的书桌等。第二幕的两场戏都以明确的公共空间为背景，一是“电机厂院内一角落”，另一处则是丁家宿舍前的庭院。由于剧情发展而产生的空间上的转换，可以为我们直接提供了一个解读剧本的中心意识形态的入手点。在这里我们可以把这种空间上的转换初步概述为从丁少纯的宿舍这样一个私人空间逐步但是无可抵御地向非私人化的公共空间融合归拢。事实上，从最初幕启之刻开始，我们便可以感觉到丁少纯精心布置的新房，即他想拥有的室内空间实际上是极脆弱的，几乎早已是公共空间的伸延部分，或者说已经处于外在公共空间的监视之下：“从敞开的正面门窗可以望见远处高地上的工厂区，一座座淡黄色的办公大楼和暗红色的高大厂房。”自始至终，这样一个整齐规范的工厂区构成全剧不可逾越的远景，隐约地表达某种“现代化”的欲望的同时，也明确地象征了公共空间，或者说“集体化的工作”的极终意义上的至关重要，甚至价值取向上的不喻自明。

当全剧结束，矛盾达到高潮并获得解决时，我们是在丁海宽的家，背景仍然是随处可见的工厂区，但作为车间主任的家，这里不仅有办公桌，有收音机，而且有电话。最后众青年工人涌上舞台的群众场面，更是无可置疑地强调出这样一个家庭空间的公共属性。如果说丁少纯（儿子）的新房有组成任何私人性的自足空间的可能的话，那么丁海宽（父亲）的家及其楼前的庭院则

①丛深《祝你健康》，《剧本》（1963 年 10、11 月号合刊），第 2 页。以下引文出自该剧本者不另注。

是一个充分取消了私人空间的集体性场所，是权威的所在地的同时，也是意义的起源点。因此，当丁少纯在此时宣布要“重新生活”，一个不再有私人属性的室内空间便取代了他自己的家，使他在象征意义上从属（或者说重返）属于父亲的公共空间的同时，也使得这个取消了内在性的家庭空间成为范式和准则。

因此，《千万不要忘记》的戏剧冲突及其解决所表露的一个政治无意识层面上是对私人空间的焦虑甚至恐惧，剧情的发展所展示的正是这样一个私人空间如何一步步被瓦解溶化的。和空间的转换密切相关的是时间。极有意义的是，全剧四幕五场的展开，都是在八小时上班时间之外。对于这一点，剧作者丛深和评论家们都有明确的意识：“这出戏不仅提出必须进行社会主义教育，应该进行社会主义教育的问题，而且还提出了如何安排和组织社会生活的问题。一天有二十四个小时怎样安排？戏里让我们看到把八小时工作安排好，还不能保证不出问题。除了八小时工作，八小时睡觉，最后八小时怎样安排？安排得不好，就会出去打野鸭子(打野鸭子不要紧,不要陷入泥坑!),就会受到姚母的影响。”[①] 丁少纯的“出问题”（因为打野鸭子险些造成生产事故)是在上班时间之外,因此,要解决这个问题,按照《千万不要忘记》所阐述的空间逻辑，便是在上下班之间，在公共一职业时间（工作）和私人一业余时间（休息）之间建立起意义的连续性。时间上的连续性，便同空间上的整合性一道，预设编排出一套合乎规范的行为模式，一套以现代工厂对生产过程全面控制为基本原则的行为模式。这样一个以大规模工业生产为出发点的社会组织方案，与其说反映了意识形态性选择，不如说是由现代工业的基本逻辑所决定的。大规模、高效率的工厂工作必须依靠纪律化、组织化的劳动大军，因此现代工业生产的一个重要环节便是确保劳动力的再生产。对于这一点，美国二十世纪初的大工业家亨利·福特有同样清晰、深刻的认识。在所谓的‘福特方式’或‘福特式现代化’里,便包括帮助工人组织家庭生活，安排业余时间，发展生活情趣这样一些重要项目，其目的是确保和提高工业“新人”的生产力，而手段也正是全面控制工

①见丛深，《〈千万不要忘记〉主题的形成》，第 27 页；引文自陈笑雨，《如何安排生活》,《戏剧报》1964 年 1 期，总 181 期,第 17 页。

人的私人时间和空间。[①]

《千万不要忘记》设计的正面人物季友良正是这样一种理想的现代新人，是工业化行为模式的实践者。作为丁少纯的朋友和生产组组长，季友良是劳动模范，也是技术改良爱好者。下班后丁少纯要打猎，他则不分昼夜，无论上下班都做实验，从废品堆里找绝缘云母带；车间工会决定给他困难补助，他断然拒绝；少纯的妹妹少真对他充满爱慕，他浑然不觉。他的全部生活（社会的和私人的）都是和工厂联系在一起的，而且是完全公开的。通过季友良这样一个模范形象，剧作者毫不犹豫地排斥并否定了丁少纯试图建立的私人时间和空间。

话剧舞台上出现季友良和萧继业（《年青的一代》）这样的形象，是和当年的主流意识形态及社会政治权力所设计的新型社会空间、日常生活密切相关的。六十年代初期的大规模学雷锋运动，以至几乎与此同时在《中国青年》杂志上展开的什么是幸福的讨论，在很大程度上，征兆和回答的正是我们上面提及的后革命焦虑：即在日常性的社会生活和组织的层面上，怎样维持新兴社会政治权力的正当性，并且确保既定社会关系及体制的再生产，同时实现国民经济的工业化。《千万不要忘记》和《年青的一代》正是在这样一系列关键的问题上做出了能够接受而且是必然的回答。[②]

通过季友良、丁海宽、丁少真和邵永斌等一系列正面形象，《千万不要忘记》表达的正是一个克服工作和休息、工厂和家庭、公共时空和私人时空之间的界线的欲望。正是在这个层面上，剧本完整地捕捉到了一整个时代对“现代工业文明”或者说“现代性”充满矛盾的想象关系，既宣泄出一层深深的欲望，又透露了同样强烈的抵制和拒绝。原剧名《祝你健康》实际上更准确地把握了这样一种时代的焦虑，因为正是现代工业化所带来的个人日常生活和经验层次上的片断化和零散化的日益明显，并且，从传统的有机社会的价值标准来判断，其所呈现的令人不安的病状，使得剧作家大声呼唤新的健康的工人。季友良的意义，正在于他彻底否定了八小时之外的私人时间和工作与休息之间的

①关于“福特方式”，可参见 David Harvey：*The Condition of Postmodernity*（Oxford：Basil Blackwell，1990）一书，第 125～140 页。

②见陈耘《年青的一代》，《剧本》1963 年 8 月号，第 2～30 页中萧继业对林育生的驳斥：“同志，难道你一点也不感觉到你现在这种生活的庸俗吗？”对‘庸俗’的日常生活的憎恶和拒绝，正是后革命阶段缺乏文化规范性的突出症状之一。

断裂。他是“健康”的，首先便因为他体现着完整，全心全意地“以厂为家”，是对现代日常生活的必要性的充分拒绝。

如果说季友良象征着新型工人在经验层次上主动拒绝现代日常生活，那么丁海宽，作为青年一代工人的父亲和‘精神向导’，则从价值层面上反抗和压缩日常生活——也就是‘语重心长地’取消日常生活的意义。也正是在他身上，我们将看到传统父权价值体系对现代性的重新解释和限定。对于丁海宽来说，平凡的日常生活必须从属于超验的意义，否则日常生活本身便是无意义的。

> 毛料子，这是好东西，它比我这身斜纹布强，比人造哔叽也强，这是从前的劳动人民连想都不敢想的东西，现在你们不但敢想它，还有不少的人能够穿上它，这是很好的事情，这是革命和建设带来的成果！我们总有一天，能让全中国和全世界的人民，都穿上最好的衣裳！可是现在，世界上还有成千上万的人，连最坏的衣裳都穿不上！……要是你们光想着自己的毛料子，光惦着多打几只野鸭子，那你们就会忘了关电门，忘了上班，忘了我们的国家正在奋发图强，忘了世界革命！[1]

正是在这样一个宏伟得无懈可击的充满理性的元叙述里，构成人类历史的实在体验和存在意义上的“平常性”龟缩成不真实甚至毫无意义。也正因为此，丁海宽偷阅了儿子婚前的情书后，无法理解丁少纯所说的“每当和你分手之后，我心里总是感到无限的空虚”（“妈的！‘空虚’就够呛了，他还来个‘无限’！”），他的反驳是“‘人家都乐乐呵呵地建议社会主义，你呢？‘空虚’还有什么？啊，‘怅惘！’”而对姚母的议论“工人就不许有点私事？少干一天活少领一天工钱到头了呗”，丁海宽也无法正面回答，只能提出一个完全迥异的价值原则：“亲家母！少纯是制造大电机的，大电机是关系到国富民强的东西。他人虽平常，可占了一个不平常的地位。”

显然，姚母体认的是等价交换这一市场经济的基本原则，承认劳动力成为商品后带来的人身自由和私人空间这样一些正面

①见《千万不要忘记》，第36页。又见《年青的一代》中萧继业的‘政论’式雄辩：“使谁的生活变得更幸福？是仅仅使你个人的生活变得更幸福？还是使千百万人因为你的劳动而变得更幸福？如果一个人只追求个人的幸福，忘记我们的国家现在还是一穷二白，在我们的面前还排着多少困难，忘记我们青年人对党对人民应负的责任，这样的幸福会把我们引导到什么地方去呢？”

价值；而丁海宽抵制的正是劳动力商品化后的负面效果，即行为的职业化，人际关系的非伦理化，以及“意义”作为一个经验范畴的消失和由此引发的空虚无聊。他强调的是生活经验的整体性和有机感，实现价值不是通过交换而是认同，社会制约的途径也不是法律而是道德。因此，对他来说，丁少纯卖野鸭子构成了最危险的挑战和不可饶恕的离异。“他要真是打野鸭子卖钱，这可不是小事呀，一个工人，通过邪门歪道去弄钱，那就是一种堕落！卖野鸭子，就算它是不违法的，卖来卖去也会把工人阶级的思想感情统统卖掉！”丁海宽身体力行的“工人阶级的思想感情”反映的是前资本主义式、农业手工社会的伦理和价值标准；他所设想的现代工厂是传统社会的整合式组织方式和工业机器的组合，是与工业文明直至现代性完全不同的。

不可否认的是，丁海宽所代表的这种对现代性的不同理解，在很大程度上是由于对现代日常生活在意义层面上引发的焦虑，具有浓厚的乌托邦色彩。同时，剧本中也正是由丁海宽和丁爷爷一起勾勒出这样一个乌托邦欲望的权力基础和历史形态——即以父权为基本组织原则的社会整体控制。姚母和丁海宽代表的“价值”和“权威”的冲突，挽救长子丁少纯这样一个“无产阶级革命的接班人”的极富象征意义基本剧情，以及女儿丁少真对季友良完全依顺和崇拜的细节，无不精心地反映并巩固着父亲形象的绝对中心地位。而使这一中心权威突出到几近漫画程度的，便是从乡下进城来的祖父丁爷爷。丁爷爷不仅代表着浪漫化了的农民的憨厚、耿直、纯朴和爱憎分明，而且直接构成对现代工厂及城市的评判和质疑。[①]一出场，他就不解为何孙媳妇姚玉娟的彩色头像要“比真人脑袋还大”，进而又发现孙子住的宿舍比早先村里“孙大奸头的瓦房还排场”。而他进城的原因，则是因为屯子里的发电机坏了，想来找儿子丁海宽帮助修理，最后还是孙子丁少纯和季友良以七块四毛钱的材料费修好——在这一细节上仍然可以观察到现存文化形态对价值交换和劳动力商品化的深度恐惧与抵抗。丁爷爷的真正结构上的意义，则是他象征的父权体系：他不仅对儿子丁海宽有绝对的道义

①侯金镜在《一个成功的剧作和演出》一文中指出了爷爷的形象“在戏里做为一个桥梁”把“热爱社会主义集体事业和艰苦朴素的革命传统带到舞台上来”。

上的权威(“等你把柱子给我糟践了,咱俩有账算!”),而且也对孙子丁少纯的成长怀有直接的关心:

> 当初我说把柱子先送屯下去放二年猪再上学，你们不乐意，怕误了他念书，念完了高小念初中，念完了初中又念技工学校，你看这念成个什么玩艺了？

丁爷爷是终极的父亲形象，是现在权力关系的一部分——电机厂党委周书记土改时是县委书记,和丁爷爷是“老交情”,同时也构成了丁海宽、丁少纯的政治身分:

> 孩子啊，我的孩子！难道你真的忘了你是个什么人吗？你的祖父是个老雇农，你的父亲是个老工人，你，是系着红领巾、戴着共青团徽长大的！你是工人阶级的一个成员啊！

在这里，丁少纯不能忘记的并非某种文化传统或历史现实，而是人格化的政治权力本身，即他自己的从属地位、依附关系。他必须永远是父亲的儿子，他的存在从来早已含有了还债赎罪的含义。父辈的“恩”和晚辈的“孝”依然构成“培养无产阶级革命事业接班人”的核心逻辑。这一情意结在《年青的一代》中林育生哭读血书一场中更是表现得淋漓尽致：

> 永别了！我的宝贝！你的父母生活在最黑暗的年代，但我们的死却是为了光明的未来。在我们生命历程就要结束的时候，我们把自己的理想希望和没有完成的事业交给了你们……永远前进吧，任何时候也不要停留和后退，停留后退就是对革命事业的变节。[1]

①见《年青的一代》，第 24 页。

在这样沉重的赎罪逻辑面前，林育生和丁少纯最终都必然痛哭流涕扑向父母（或者更抽象的养父养母）的怀抱。“革命接班人”的意义转换成保守的政治归依，“革命”的基本价值等同

于最传统的忠孝驯服——这似乎构成了后革命时代的一个主导性文化心理逻辑。”[①]

《千万不要忘记》的历史意义，正在于它通过对真正问题的转移和压抑反而忠实地记录了一段历史经验以及这一时代的巨大的集体性焦虑。如前所说，《祝你健康》这一剧名表达了克服现代性所带来的困惑的欲望，《千万不要忘记》则已征兆出对真正问题的回避，内在的焦虑外在化成异己的、需要否定的他性——“资产阶级泥坑”、“病菌”和“阶级敌人”等等。但我们需要认真解读的，正是这一时代焦虑的文化政治内含。这里不仅有对现代工业文明的乌托邦式改造和抵制，也有传统父权体制的扩张和加强；不仅有对市场经济的交换原则的正面排斥，也有积极组织现代人的日常生活，使之获得超越性意义的欲求；不仅有对现代生产力的向往，也有在现代物质文明面前的惶惑和不知所措。这相互交织、层层制约的欲望、忧虑、向往和怀旧正构成这样一个巨大纵深的焦虑的深层语汇和能量。在作者急于回应主流意识形态，为这样一系列复杂的问题和线索提供一个简捷、预制的答案的过程中，我们目睹的是一种焦躁和近于不负责任的掩饰。但是被压抑的焦虑必将以更大的力量爆发出来。也许我们可以在这个意义上认识六十年代下半期波澜壮阔的群众运动的一个心理层面；也许我们必须在一个历史的长镜头里估价七十年代末伤痕文学、八十年代的寻根文学，以至九十年代的通俗文学的魅力和意义。因为正是在对日常生活的正视和体验中，我们方得以进入现代文学的基本命题和精神实质。

我们甚至可以说在《千万不要忘记》以及一大批类似作品中，尽管现代性及其触发的深刻焦虑被处处涉及，但都又被迅速地遮掩置换掉，都成了进一步肯定张扬传统价值的借口。“现代”在这个论述传统里没有也不可能成为一个真正的问题，而往往只是一个初具轮廓的背景，一个并没有被体验但已经被架空限定的历史理念。

（选自唐小兵《英雄与凡人的时代》，
上海文艺出版社 2001 年版）

①从社会学和大众文化心态的角度来看，五六十年代大陆盛行的以“小”字命名新生婴儿的风气，正好反映出一种普遍的乌托邦情绪和基于父恩子孝原则的自满心态的现代结合。

《白毛女》演变的启示
—— 兼论延安文艺的历史多质性

孟 悦

延安时期的文学通常被不言而喻地看作是纯粹的政治运作的产物，研究这个时期的文学多少被视为某种政治表态，于是不大有人对其更复杂的内容作学术性的分析。当政治环境许可时，人们首先想到去做的往往是揭示其中的政治话语运作方式，以求对主宰了中国大陆文化界几十年的话语专制系统表示一种拒绝和批判。这种拒绝和批判无疑有相当深刻的意义，它不仅提供了政治立场，而且提供了历史的立场。但这种批评却有自身的局限性，比如，它容易流于一种简单的贬斥。这种贬斥的简单性甚至可以通过套用西方一些理论的“批评”视点和语汇，从而获得正当性。比如，福柯（Michel Foucault）的‘话语’概念就常常被抽象化成一个功能结构或一种压迫机制，于是我们不用像福可本人那样进行什么历史的知识考古学的研究，也就可以将“延安文学”作为一个严丝合缝的压抑和统治机制进行批判。福柯的权威形象反倒成了对批判者自身“话语”背景的庇护。在这种情况下,延安文学与‘五四’以来新文化之间的关系,以及包含在其中的许多非政治层面的问题，依然不能拿到桌面上讨论。因此，这篇文章的目的之一可以说是为研究延安文学和现代文化史寻找另一些可能性。我想通过对延安文学的代表作《白毛女》中文化因素的讨论，把对“解放区”文艺的研究尽量放在一个复杂的视野和背景上。毕竟《白毛女》所代表的政治文化并不是一个绝缘体，它和整个“五四”以来新文化的历史上下文有着千丝万缕、曲曲折折的关系。

此外，《白毛女》及延安文艺实际上还关系到在新文化圈内看不大清的另一些问题,比如它对‘现代’与‘传统’关系的处理就与“五四”以来的激进阵营有相当的差别。怎样看待这种差别，它有没有政治之外的文化的意义？如今已有不少人对于“传

统"和"现代"达成了一点共识，即"传统"与"现代"并不是两个不可拆解的，按时序排列的板块。那种把"传统"与"现代"当作截然对立的两个时代的看法，作为一种思维和修辞模式，往往投和着一种功利目的论的话语机制。从这种看法中可以引申出另一个十分重要但没有深入讨论的问题，即"传统"与"传统"之间的区别以及它们在"五四"以来的新文化中扮演的不同角色。迄今为止我们所谈的"传统"多是指在政治和伦理意义上的儒家和新儒家的传统。没有多少人过问其他可能存在的传统，比如三十年代民粹主义者关注过的一些民间形式和民间艺术等。不同"传统"在不同话语中占有不同的位置，这一点我们把延安文艺与"五四"新文化对照来看就会更为清晰。"五四"新文化体现出这样一个尴尬：为了建立一个既是"现代"的，又是"中国"的新文化，它既要排斥"本土资源"，又要吸引"本土大众"。倒是往往只被看成一种政治强制文化的延安文艺把一些"本土资源"与"大众"连在了一起，而且这种对民间文艺的发掘早在毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》之前就已开始。本文力图以这样一些问题为背景，考察所谓"新文化"，"通俗文化"，以及新的政治权威三者之间的相互关系在几个《白毛女》文本中的曲折体现，以及它们在《白毛女》几次修改中的演变。最后，对这些问题的探讨也使我有机会对以前分析《白毛女》的一篇旧作做某种补充和修正。[1]

一、如何重构"革命通俗文学"[2]的历史环境

《白毛女》是一部几经加工修改，从乡民之口，经文人之手，向政治文化中心流传迁移的作品。从某个宽泛的文化角度上看，《白毛女》不仅是一个叙事，不仅是一种心态（mentality），甚至也不仅是一种话语（discourse）——虽然尽可以把它作为叙事、心态及话语来研究。它还关联着一种在"解放区"形成的特定的文化实践——这种文化在形式来源、生产经过和传播方式上都既不同于"五四"以来在知识分子层中流行的新文化，又有别于"原生的"民间文艺形式和意识形态。而作为文化产品，它

①这里指的是笔者 1991 年发表于《二十一世纪》上的一篇文章，题为《女性表象与民族神话》（香港：香港中文大学中国文化研究所，4 月号），第 103～112 页。

②这个小标题是借用李陀提出的一个说法，关于其定义是有关革命文学研究有待讨论的问题之一。参见李陀的文章，《1985》，《今天》（1991 年三／四期合刊），第 59～73 页。

既有明显的"本土""大众性"或"通俗"色彩,又有受西方文化影响的"文化人"的加工痕迹。这样说并不是否定它的政治特征,而只是想说明,这种带政治功利性的文学反而可能有一个复杂的历史和文化的上下文。如何重新清理这个上下文是我们研究"解放区"文学以及整个现代文化史的一个先决条件。

《白毛女》的故事从三十年代末就在晋察冀一带开始流行。根据后人追述,这故事的一些情节出自土地改革中的一件实事,由当地一带村民口口相传,广为流行,后由来到边区的文艺工作者写成小说和报告文学,并编成民间形式的歌舞表演。[1]四十年代初,当时往来于延安和晋察冀共产党根据地的西北战地服务团的文艺人把据这个故事创作的文学和歌舞剧带到了延安。[2]延安鲁迅艺术剧院进一步扩大了细节、主题和民歌曲调基础,改编出了情节和风格都更为复杂的歌剧《白毛女》,于 1945 年在延安演出,并巡回到张家口等城市上演。 1950 年,导演水华、王滨等人将歌剧剧本改编为电影剧本,由东北电影制片厂摄制成故事片,次年在全大陆上映。文革时期,歌剧《白毛女》和故事片《白毛女》都受到了批判。经过再度修改故事情节,出现了"革命芭蕾舞剧"《白毛女》。不久后这部舞剧被拍摄成舞台艺术片,成为文革时期城乡影院里反复上映的寥寥数部影片之一。这时期还出现有戏曲改编本等等,不过多已属于一种无谓的复制。

从上述简单回顾中已经可以看到,《白毛女》的故事至少是在当时汇聚"解放区"的几种文化力量的相互作用或相互较量中形成的。首先,它有一个在当地农村口头流行的史前史,很可能还有一个地方民间信仰的背景。但有关这口头流行史和民间信仰我们却没有多少直接的信息。比如我们没法证明,这个故事最初口口相传的原因是否与"白毛仙姑"信仰的流行程度有关系。其次,《白毛女》从传说到剧本的经过还有另一个很大的背景,那就是"解放区"的"大众文艺"或"通俗文化"运动。这种"通俗文化"运动不是由下层阶级中自发产生的,毋宁是从上而下引导的。它的标志是文化人对于地方和民间文艺资源的学习和利用,包括对形式、体裁和人才的利用。从三十年代中后期开

①参见贺敬之为《白毛女》歌剧剧本写的前言。本文系根据英译本 *The White – haired Girl:An opera in five acts*, Yang Hsien – yi 与 Gladys Yang 合译(北京外文出版社,1954),第 80 ~ 81 页。又见王汶石《闲话〈血泪仇〉与〈白毛女〉的创作》及丁毅、苏一平《延安歌剧的成就》两篇文章,均载陕西省社会科学院主持出版的《延安文艺研究》(1984 年创刊号),第 26 ~ 28、11 ~ 15 页。

②参见戈焰,《漫话西战团》,《延安文艺研究》(陕西,1985 年第 3 期),第 105 ~ 116 页。

始，大批文化人士就从城市来到乡村以通俗形式作抗日宣传，后来汇集到几个“解放区”，形成学习、整理、利用和改造各种地方及通俗文艺形式，在村落之间作流动或定点宣传演出的风气。诸如‘秧歌剧运动’；‘街头诗运动’；‘活报剧’演出，戏曲改革，以及等等都属于此类。第三，《白毛女》显然也有一个西方文化以及“五四”以来新文学的渊源：它的创作者中有很多熟悉西方文化，受‘五四’新文化熏陶，长期生活在城市的作家，它的形式也可以看出西方歌剧形式的明显痕迹。最后，它还有“解放区”政治文化和意识形态的背景，比如土地改革，破除迷信运动，以及思想整风运动。

《白毛女》的流传和创作过程里正好反映了这种文化上的接缝。这种接缝表明，“解放区”文学的出现不仅是一个政治或政权的结果，它还编织在某种预期之外的现代文化史的复杂脉络之内。从“五四”到“解放区”，中间隔了一个三十年代（大约1927～1937），实际上标志了‘传统文化’与‘现代文化’的对立模式逐步瓦解、逐步变形的过程。“解放区”意识形态所追求的“民族风格’与‘新社会理想’的合一，与其说是新政治权威的独创，不如说也是一部分知识人的共识。如果这一点成立，那么在知识群体和政治力量之间存在着怎样一个共同的意识形态基础，这种共同基础又是在怎样的历史契机下形成的，就应是值得讨论的问题。还有就是文化界和知识分子的大规模迁移和这种迁移带来的结果。“五四”时期曾有一个文人从地方向中心城市迁移过程。而在三十年代后期可以看到一种反向的迁移，接着开始了城市文人对地方文艺形式的集体性的收集和重创。这种知识分子和专业人员与中国的普通社会之间的紧密接触实际上大大促动了不同地域文化传统之间的交换和转形。理解《白毛女》这类革命文学产生的历史背景，不能不考虑到这些有待从某种文化史的角度去探讨的问题。

从文学角度上看，这些文化上的接缝遗留在歌剧《白毛女》的文本形态中，使它与“解放区”的另一些创作有了区别。这区别倒不在于《白毛女》是否就少一些政治说教味，而在于它有一

个相对多样的文本关联域。举个例子来说，小说《红旗谱》，秦腔现代剧《血泪仇》，秧歌舞《兄妹开荒》可以说表现了与《白毛女》同样的政治意识形态，但它们各自涵盖的文本和文化传统却有些不同。《红旗谱》形式感的源头可以追溯到“五四”以来的新文学中现实主义的创作方式，而后者又是借鉴了欧洲十九世纪文学的结果。这部小说与“五四”以后的现实主义文学之间如果有差别，也主要是心态上的(“整风”后的心态)，而不是文本特征上的。《血泪仇》则是以“旧瓶装新酒”的方式调整传统戏曲形式与“现代”政治内容间的关系。相比之下，《白毛女》的文本形态却形成于新文化与老文化，洋文化与土文化，城市文化与乡村文化之间。它在编成歌剧之前就已经是一场“解放区”特有的“通俗文化”运动的产物。它包含了许多陕北及河北地方剧，秧歌和民歌的形式和曲调，这一点已是得到共识的。但容易为人忽视的一点，是它在整体形式上又不全是通俗或民间的，可能也不甘于通俗或民间。比如，《白毛女》的歌剧的场面编排与《兄妹开荒》之类的秧歌剧就有很大差别，它的场面调度基本上是为比较专业性的舞台演出设计的，须经多次排练，场面颇大，同时还需要有布景。与那种可以在街头或空场聚起一群乡民就开演的“民间”节目不同，它将来是要拿到大城市里上演的，也确实成功地在大城市里上了演。可以这样说，把《白毛女》改编成歌剧本来就不是为了改得更“土”，倒是为了更“洋”，不是要更“俗”，而是要更“雅”。[1]

这样的角度怎么区别于正统“土洋结合论”的老生常谈呢？我想关键是如何理解这样一个现象：虽是宣传同一种意识形态，《白毛女》却比在体裁上偏“土”的《血泪仇》和在叙述上偏“洋”的《红旗谱》更有经久性，更有吸引力。实际上，说起二十世纪以来在大陆上下的城市乡村，各行各业，男女老少中流传最久，知名最广的那些经典革命故事，第一个就要算《白毛女》。早在四十年代中后期，歌剧《白毛女》在延安上演时就据说是场场暴满，当时的观众是扶老携幼，布满墙头屋顶树杈，甚至从几十里地外赶来看戏的农民也大有人在。[2] 据一本大陆出版的电影史类书

①《在延安文艺座谈会上的讲话》一文把这种“大众文学”的来源问题说得很清楚：“工农兵文学”或“人民大众的文学”原就不一定指由大众之中自发产生的文学，毋宁倒是指文人到大众中去，向大众学习，然后“为大众”而写的文学。正因一班“非大众”的文人担负着写“大众文学”的任务，从而才有所谓“改造世界观”，“在思想感情上接近工农兵”的需要。

②参见丁玲为《延安文艺丛书》写的总序（湖南文艺出版社，1984）.

载，“1951 年根据歌剧本改编的电影《白毛女》在第六届卡罗维·发利国际电影节获特别荣誉奖后，在全国二十五个城市一百二十家影院同时公映，首轮观众人数即达六百余万”。[1] 当然，这种奖杯和票房价值压根不是一部“杰作”的衡量标志，但用来衡量一部“为大众”的作品是否成功，是否比同时期其他“为大众”的作品更成功，却多少还有合法性。

于是，研究《白毛女》这个背景复杂而又相对成功的“革命文学”创作的难点就在于重提这样一些问题：《白毛女》的流行性，它的成功是否仅仅是政治意识形态的强迫性？是否与它的“通俗形式”有关？抑或和它的“土洋结合”、“雅俗共赏”有关？设若“雅俗共赏”并不必然就意味着“政治强迫”，则可以引出另一类问题：比如，在文人的、乡土的以及政治权威的几种力量之间有没有摩擦、交锋、或交换呢？显然，至少曾经是有过的。那么又怎样才能把它们之间可能有过的互相作用，往来回合呈现出来？这里，由于笔者材料和知识积累方面的限制，许多有文化意识的问题，如音乐形式的流传分布及改编情况，观众成分和演出效果等等，在这篇文章里都无法涉及。我只能把观察的对象限定在文本的范围内。但即便在文本范围里，仍然存在一个如何呈现各种力量之间的交锋与回合的问题。有没有可能在文本和形式层面区分出什么是大众可以认同的话语位置，什么是“国家意识形态”的压抑机制，界限在哪里？“土”的形式与“洋”的形式，文人的风格与民间的风格，政治的主题与非政治的主题，这几类不同的东西在《白毛女》里怎样汇接到了一起？民间的形式与政治话语之间形成了一种什么样的关系？每种版本吸引观众的东西有没有什么不同？为了呈现这种可能有过的回合，我下面将对《白毛女》的不同版本做一种比较式的分析。

二、歌剧本中的两种运作程序

在两年前的一篇文章里，我试图揭示《白毛女》中的国家话语的生产关系的构成，强调在它的叙述中存在一种在“性别”分

①见顾向贤、张建勇等撰《当代中国电影》（中国社会科学出版社，1989），第 91 页。

野与“阶级对立”之间进行的概念偷换。这种偷换的结果是国家话语机制随着叙述过程从无到有地产生了出来。这篇文章集中在《白毛女》的叙述如何把国家意识强加于性别和大众的一面。①这里我想补充和修正的是《白毛女》从传说到歌剧，又从电影到舞剧的改编过程。如果把这个过程仅仅看作一个从始至终非常合目的性的话语专制运作程序，就会简化这个过程的历史性，忽漏其中可能存在的各种复杂话语关系。下面我要做的是对“白毛女”故事的各个“再创造”过程中不同话语、不同逻辑、不同实践原则进行具体的比较和分析。先来看看从传说到歌剧的过程。

传说的原本面貌是不可能看到的，但却可以看到这样一个素材被讲成什么样的故事。根据歌剧执笔人之一贺敬之在 1951 年做的追述，这个故事原是一个做地方工作的区委干部的经历。一天他到一个村里召集开会，正值十五，村民们都不来开会，祭祀‘白毛仙姑’去了。这个干部带人上山抓到‘仙姑’，发现原来是个苦大仇深的女人。②据贺敬之说，以这件事为原本的歌剧原本有可能写成一出以破除迷信为主题的作品。但是鲁艺剧院的文化人最终决定把它写成一个“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”的故事。其情节表现了一个从杨白劳被逼死，喜儿被抢

①见本文中的第一个注。主要论点如下：按照这个模型，这则叙事本可有多重语义发展可能性：譬如，它完全可以被叙述为一个大春与喜儿和黄世仁之间恩怨情仇的故事，也可以铺展成杨白劳与黄世仁不共戴天，夺回女儿的故事，还可以繁衍为喜儿作为女性的处境与自我的故事。所有这些可能性都必然包含与性或性别相关的冲突矛盾，要么是两个男性争夺对女人一文换品的所有权，要么是两个性别之间暴虐／反暴虐的斗争。然而在我们眼前的叙事中，大春既未当成黄世仁的情敌，杨白劳也过早身亡，于是，任何以男性个体名义发生冲突的可能性就排除在事件链条之外，惟独留下喜儿与黄世仁对峙。但显而易见的是，即使在如此明确的性暈虐情节中，喜儿与黄世仁的冲突却依然并非‘性’的或‘性别’的。喜儿这个被强暴的性别形象显然并不像祥林嫂或单四嫂那样，至少传达着性别压迫的事实；为喜儿赢得同情的并不是她作为被交换物的性别处境，而是她未能按男性主导的正常交换秩序被文换，因而，她这个性别与男性秩序的矛盾根本不曾在情节里出现。

《白毛女》突出了一个性暴虐的情节而又不传达与任何性别有关的语义，倒是异常直接地引入了另一种冲突，即阶级的冲突。实际上，摈除所有‘性’及‘性别’冲突的可能性，正是为着使《白毛女》的整个叙述完全纳入“阶级斗争”的发展线索。喜儿与黄世仁之间强暴与被强暴的性别压迫事实一旦被抽空，便只剩下压迫被压迫的关系式——刚巧符合我们关于“阶级”概念的简单化理解，我们从一开始就习惯于把生产方式上的阶级简单化为任何一种群体性的对立及差异，或是贫富差别，或是社会等级，或仅仅是“我们”与“他人”。随着喜儿“身体”标记的完全消亡，她的性别处境被抹却，痕迹不剩，但留下的那个空位，却被名之为“阶级”。一个不再有身体的“受压迫女人”就这样在被剥除了性别标记之后，变成了“受压迫阶级”的代表。当革命来临，喜儿的形象出现在斗地主大会上时一个没有形体的，不在场的“被压迫阶级”终于借助她而有血有肉地出现。《白毛女》的叙事设计就这样完成了一个意识形态诡计，即以一个传统性别角色模式中的人物功能，以性别个体之间的对立关系，承载了“阶级”关系和等级，以喜儿被压迫的女性表象充填、支撑了与地主殊死对立的“贫苦农民”，或曰，以等级底层的‘性别’表象填充并支撑了“被压迫阶级”。可以说，若不是靠抹煞身体与性别，与喜儿的性别化作一个空洞位置，则党的权威和位置及整个“阶级斗争”的政治象征秩序，都将无可附着。

② 贺敬之的叙述大致如下：那仙姑据说常于夜间显身，一身白。村民们放在庙里的供品第二天就会被取走。若是村民们忘记放供品，神笼后就会有个声音进行威协。区委断定大概村民们是把什么野物误认作‘仙姑”，于是带了几个民兵到山庙里等着抓鬼。夜半之后一个白影进了庙。区委喝问，白影转身向他扑来，区委开枪，白影负伤跑走。区委尾随追至一个山洞，发现白影卷身护着一个孩子。区委再喝问时，“仙姑”涕下，讲述了自己的身世：她十七岁上，做佃农的父亲被逼债而死，她以身抵债到了佃主家。有了身孕后，债主不愿娶她，反图谋加害，不得不常年躲在山上，靠吃庙中的供品维生和养活孩子。这里的文字系据英译本意译。

走，到共产党来了以后，在山洞里发现喜儿并把她带回村子，替她申冤雪恨的过程。[①]歌剧结尾处，村民们和喜儿一起开会声讨黄家的罪行，庆贺穷苦人的重见天日。“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”的主题确实通过喜儿的遭遇、身分和形象，以及唱词表现出来。为了突出‘鬼’与‘人’的主题，歌剧特地安排了满头白发的喜儿在雷雨之夜的奶奶庙里，不期撞见地主黄世仁的场面。在这个场面中，黄世仁把喜儿当作鬼魅，引出了喜儿一段悲愤的唱词：“我是人！让你们逼成了鬼！”而在歌剧结尾处，全体村民和唱的主题是‘太阳出来了’，喻示着‘仙姑’重返村庄，斗争地主黄世仁，过上正常人的生活。

然而，虽说政治话语塑造了歌剧《白毛女》的主题思想，却没有全部左右其叙事的机制。使《白毛女》从一个区干部的经历变成了一个有叙事性的作品的并不是政治因素，倒是一些非政治的、具有民间文艺形态的叙事惯例。换言之，从叙事的角度看，歌剧《白毛女》的情节设计中有着某种非政治的运作过程。这里，问题涉及到的已不仅是政治文学的娱乐性，而是政治文学中的非政治实践。因为，这个非政治运作程序的特点不仅是以娱乐性做政治宣传，而倒是在某种程度上以一个民间日常伦理秩序的道德逻辑作为情节的结构原则。我们看到，歌剧剧本与贺敬之转述的真事之间有几点出入：首先，歌剧本添加了一个原本没有的开场戏 过年。其次，那个抓住‘白毛仙姑’的区干部在歌剧里几乎完全不见了，取而代之的是另一个角色：王大春。那么，过年这个开场和大春这个人物带来了什么？很多有意思的东西。比如，过年的场面在舞台空间里展示了一个以天伦之乐为理想的社会关系形态，以及一个体现在送旧迎新的仪俗之中的文化价值系统。王大春这个角色则带来了喜儿青梅竹马的未婚夫婿，一个本来应嫁过去的家庭，一个日常生活嫁娶行为的交换结构。两者叠合在一起，一方面突出了某种民间的、普通社会的伦理秩序，一方面激活了与这个伦理秩序下的道德逻辑密切相关的叙述审美原则。如果说贺敬之所讲的“社会”是政治化的，以政府的转换为标志的，那么这里，我们看到的却是一个以

①歌剧本的情节大致如下：除夕的晚上，杨白劳从外面躲债回家，与女儿喜儿，邻居王大婶和她儿子大春准备过年——大春是喜儿的未婚夫。地主黄世仁派人把杨白劳叫去，逼他以喜儿来抵债，强迫他在卖身契上按了手印。杨回家后不忍直言，深夜喝盐卤自尽。喜儿被抢到黄家，受到黄母的打骂折磨。被黄世仁强奸后，欲自尽，被女佣张妈救下。大春和同村青年大锁气愤不过，打了黄家的人，不得不逃跑投奔红军。一年后，黄世仁要娶亲，骗已怀孕七个月的喜儿说是娶她。喜儿最初信以为真，经张妈提醒明白了真相，找黄世仁质问，被打昏过去关了起来。张妈发现黄家母子准备将喜儿立即卖掉，遂帮助喜儿连夜逃走。黄发觉，派人追至江边，以为喜儿投江而死方罢。喜儿在山洞藏身，生下孩子，靠吃野果和庙中的供品为生，头发变白。村民有见其行迹者，以为神灵显身，遂祀奉之。数年后，大春所在的八路军抗战经过村庄，大春留下做地方工作，母子团聚，皆以为喜儿已死。听说“白毛仙姑显灵”的事情后，带人等在庙里，射伤“仙姑”，并追至山洞，闻有小孩哭声，发现并认出喜儿。

家庭和邻里关系及其交换为核心的普通社会形态。如果贺敬之认为‘由鬼变人’的政治主题打动了观众,那么歌剧《白毛女》显然还满足了另外一些非政治的欣赏目的：这里不仅有地主与佃户的阶级冲突，不仅有孤儿寡女的苦大冤深以及共产党解放军的救苦救难，也有祸从天降，一夕间家破人亡，有良家女子落恶人之手，有不了之恩与不了之怨，有生离死别音讯两茫茫，有绝处不死,有奇地重逢,有英雄还乡,善恶终有一报。一句话,普通社会长期以来形成的伦理原则和审美原则，真实的也好想象的也好，在很大程度上与贺敬之所讲的那个“新旧社会”对立的政治原则一道，主宰着《白毛女》由传说到歌剧的生产过程。

让我们通过歌剧的几个中心场景来看看这种民间道德逻辑及美学原则的运作及其与政治主题间的关系。

比如第一幕。这一幕通过对时间和景物的选择把剧情的始点构造成了这样一个有道德内容的戏剧冲突：一个本分人家的日常生活常规及基本做人标准遭受外来恶势力的威协和践踏。这一场的时间设计在对农人来说有仪俗意味的年关，场景是杨家。从舞台布置到对话和情节安排都很合目的性地呈现着一个民间日常生活的和谐的伦理秩序，以及其被破坏的过程。大幕拉开，正是雪花纷扬的除夕之夜。杨家室陋屋寒，几近一无所有，却也要过个平安团圆年，桌上摆着保平安的灶神像，喜儿独自和着面，等着相依为命出外躲债的爹爹回家团圆包饺子。杨白劳冒雪而归，带回了门神、白面和给喜儿买的礼物红头绳。邻居王大婶前来殷勤相请，话里话外透出两家关系的亲密无间，并提起喜儿大春来年的婚事。这样的一些细节体现着一个以亲子和邻里关系为基本单位的日常普通社会的理想和秩序：家人的团圆，平安与和谐，由过年的仪俗和男婚女嫁体现的生活的稳定和沿续感。在接下来的场景里，赵大叔、王大婶和大春都来到杨家包饺子过年，民间生活秩序的和谐理想通过全体反复的齐唱得到了强化。

与这种团圆和谐的场面设计相对，黄家一出场就代表着一种反民间伦理秩序的恶的暴力。黄家的每个场景都是反伦理，反普

通社会的场景。我们看到，黄家恶势力闯入了杨家过年景象的内在和谐，打破了原有家庭和日子的延续链环。就在杨家人为到谁家去包饺子相让不下时，黄世仁的管家穆仁智闯进来强迫杨白劳跟他去见黄世仁。布景一转，黄世仁在除夕之夜借逼债之名，强霸人女。不愿以女儿抵债的杨白劳竟然被强按着在喜儿的卖身契上盖手印，然后被推出大门倒在雪地里。(稍后，黄世仁又在佛堂里奸污喜儿。)不用说，这一系列的闯入和逼迫行为不仅冒犯了杨白劳一家，更冒犯了一切体现平安吉祥的乡土理想的文化意义系统，冒犯了除夕这个节气，这个风俗连带的整个年复一年传接下来的生活方式和伦理秩序。作为反社会的势力，黄世仁在政治身份明确之前早已就是民间伦理秩序的天敌。

民间伦理逻辑的运作与政治话语之间的互相作用就表现在这里：民间伦理秩序的稳定是政治话语合法性的前提。只有作为民间伦理秩序的敌人，黄世仁才能进而成为政治的敌人。万一黄世仁在某种意义上遵循了这个秩序的规定，比如娶了喜儿而不是置她于死地，他结果就很可能越出了政治敌人的范畴。于是就不会有《白毛女》这个故事，也不会有它的政治意义。黄世仁的反社会伦理是极端的，到了“仇”的地步。杨白劳的死和喜儿的被抢拆散了使普通社会的秩序赖以依托的基础：这个社会的基本单位（家庭）及其延续机制（婚姻）遭到了破坏。当黄世仁对民间社会秩序的冒犯变成对这一秩序的毁灭时，按照道德逻辑以及叙事原则，报仇成为必然的剧情发展规律。

在这种情况下，大春的归来是民间伦理的道德逻辑所预定的，平恶申冤是这个逻辑自我强化的一个功能。当然，归来的大春是一个双重代表：一方面，他是民间秩序的归复者，另一方面，他又是新政治力量的代理人。但是，只有当他是代表民间秩序的归复者时，他才是政治的代表。大春归来的场面里有这样一个细节：一身军装的大春和刚从监狱中被救的大锁回到村庄，村民一见之下纷纷跑开，大春便喊到：“老乡们，不要跑，我们是共产党八路军！”大锁在一旁笑道：这样就把乡亲们吓跑了。“乡亲们，赵大叔，大春回来了！”大锁喊。赵大叔们果然都回来，弄清

“八路军”就是原来传说中的给人带来好日子的红军，方才释疑，兴高采烈地团团围住。也就是说，只有当大春的民间身分得到确认时，他的政治身分才得到确认。而这个由红军或八路军所代表的政治必须是民间伦理秩序的支持者，必须曾经带给人好日子，否则根本没有叙事功能。

于是，在民间伦理逻辑的运作与政治话语的运作之间便可以看到一种回合及交换。政治运作是通过非政治运作而在歌剧剧情中获得合法性的。政治力量最初不过是民间伦理逻辑的一个功能。民间伦理逻辑乃是政治主题合法化的基础、批准者和权威。只有这个民间秩序所宣判的恶才是政治上的恶，只有这个秩序的破坏者才可能同时是政治上的敌人，只有维护这个秩序的力量才有政治上以及叙事上的合法性。在某种程度上，倒像是民间秩序塑造了政治话语的性质。

这当然不是说民间秩序是政治的决定者。毋宁是表明，民间道德逻辑的运作与政治逻辑的交锋可以进行到怎样的程度。在歌剧本中，这两种运作程序的交锋最终达成了某种妥协：一个按照非政治的逻辑发展开来的故事最后被加上了一个政治化的结局。在最后的场面中，村民们帮助喜儿复仇，既可以理解为民间伦理秩序的胜利，又可以理解为一种超出家庭伦理范畴之外的、群体性的“阶级”复仇。这是因为这个场面并没有交代喜儿个人的归宿，她被拆散的家庭并没有得到重组。本该是民间伦理秩序得到恢复的地方，出现的倒是一个新政府的声音：区代表以权威者的身分“批准”喜儿和村民们的复仇行动。民间伦理逻辑和政治话语逻辑在这个场面中汇在一起，并在汇合的一瞬互换了权威与非权威的位置。

在某种意义上，歌剧《白毛女》创作中不同话语原则间的交锋象征性地展示了解放区政治文化的生产过程。当然，我们无法证明非政治的、民间伦理秩序的逻辑就一定代表下层阶级的阶级意识。而且毫无疑问，就算这种逻辑在一定程度上代表了大众意识形态，它也被利用来作了政治宣传的工具。但它的确作为某种已被接受的，大众化的共识在这个剧本中发挥着潜在

的定义和限制政治权威的作用，从而给观众留出了一个可认同的空间。

三、从歌剧到电影

不仅歌剧，新中国成立后摄制的电影故事片《白毛女》尽管在情节上做了不少修改，却仍然可以看到不同叙述倾向，不同话语可能性之间的摩擦、交换和妥协。然而，《白毛女》从歌剧到电影的过程给我们展示了更复杂的内容，这里不仅有政治话语与非政治话语的互相限制及对抗交锋，而且有新文人文化的表现体系与相对带地方色彩的乡土文化符号体系之间的差异与译解问题。

确实，作为在城市文化中发展起来的一种媒体和文化形式，电影故事片的改编实际上更直接地面临新文化与民间文化两种风习之间的缝隙。电影故事片不可能像以民歌为主的歌剧那样，把地方文化色彩以前文本的形式保留下来。比如，电影马上就面临一个如何呈现，能否呈现在歌剧剧情中如此重要的下层民间伦理象征世界的问题。实际上，若是仅仅拍一部政治片，抹杀这种伦理内容的存在是完全可能的。这就是舞剧《白毛女》的做法，那里，伦理的善恶分野被直接表现为抽象化的政治斗争。同时，摄影机如何把这个以北方农村为背景的故事与各种不同观众的期待视野联系在一起也是个挑战。

于是，电影故事片如何处理不同文化表述方式间的差异实际上关系到如何表述不同文化之间关系的问题。无疑，这也是一个话语问题。在《白毛女》的电影叙述中可以看到这样一个过程，歌剧舞台上乡土空间的象征秩序被微妙地转换和译解成一种城市百姓可以接受的，有传奇文学色彩的想象力。

与歌剧本相比，电影《白毛女》改写并强化了某种带市井文学传奇色彩的爱情主题。在歌剧中，“非政治”的叙事焦点在于一个毁灭喜儿家庭、践踏和谐平安伦理秩序的恶势力终受惩罚，蒙受苦难的良家女子终于得救，申冤复仇。而在电影里，这个民间秩序经过了某种翻译，在毁灭与复仇之外，还引申出一个有情

人悲欢离合，终成眷属的好事多磨式的情节。从电影的开场和过年戏中可以清楚地观察到这样一个翻译的过程。

电影的开场是一片田野，羊群，烈日，收成的日子，农人们汗流浃背，给地主做着繁重不堪的劳动。黄世仁耀武扬威地坐着马车走过。这个场面显然有明确的阶级意识的内涵：地主剥削劳动者辛勤创造的价值。然而，就在这个背景之上，摄影机以远景、中景、近景至特写一系列镜头呈现了喜儿生动的美丽，以及大春的英气勃勃。影片一上来就用了很多镜头和细节交代大春喜儿间的情感：喜儿给大春扔枣子，大春帮喜儿割麦，大春从树上摘了枣投给喜儿，喜儿给大春缝破了口的上衣，然后，两人躲在一边偷听老人们安排他们的婚事。在歌剧中，大春与喜儿之间的（未实现的）婚姻是由两家在家庭邻里的交换模式中获得合法性的。在电影中，大春喜儿的爱情却从社会交换模式中脱颖而出：影片以一系列野外景象和劳动／动感表现他们的关系，他们是‘天造地设的一对儿”,他们的爱情首先得到这天、这地、这田野、这劳动，以及他们青春的首肯，本身便是一个衡量叙事有没有合法性的权威。爱情在叙事中的权威性，而不是家庭邻里的伦理秩序，成了电影叙事的逻辑焦点。

接下来，电影《白毛女》以‘情’的主题重写了过年场面。与歌剧本相比，影片中的过年景象突出的不是门神灶神、饺子红头绳等象征平安团圆吉庆的细节而是新房。先是赵大叔和大锁给喜儿们盖新房，然后是喜儿 自己开始布置新房，剪鸳鸯窗花，双喜字，同时伴有民间情歌的抒情小调。杨白劳给喜儿买回来的已不仅是红头绳，还有出嫁女所需要的发网。一个电影中独有的突出细节是，大春给喜儿买回了一对戴在头上的红绒花饰物表示心意。于是除夕之夜，喜儿不是等着出门躲债的爹爹回家团聚，而是坐在新房里的镜子前，又羞又喜地戴花盘发，扮新嫁妆，心里还响着甜蜜的歌声。

这样一来，电影叙事就把歌剧本中的亲子乡邻，父女夫妇的伦理原则转译成了一个爱情原则。这条爱情原则的出现不仅带来了一系列原本没有的场面、细节和人物关系，也改变了一些原

来已有的场面和细节。比如，黄世仁依然是手上有人命的罪大恶极者，但他在叙事中的形象已从反家庭伦理秩序变成反“情”：他在影片叙事发展中所扮的角色就是不断打破和阻挠这样一对天造地设的，于情于理都完美无缺的有情人的婚姻。不过影片中最有特点的一个变化是“仙姑”被追至山洞并现出真身分的情节。在歌剧中，这个“仙姑”自述身世的场面本来好好地支撑着变人变鬼的故事框架，但在电影中却变成了一个多少文人墨客曾经写之不尽的，有情人不期重逢的场景。这个场面在很多地方接近传统流行小说戏曲中的一个经典情节，那就是乱世之后，失散多年的恩爱夫妻意外巧逢时的相认过程。影片《白毛女》中的山洞重逢突出的就是这个相认情景，从误认，到识声，到认人，再到对面相见，百感交集。随着这个重逢场面的出现，喜儿在山上熬过的岁月就在‘苦’之外有了‘情’的意义,有了由许多闪回连成的日复一日的思念，喜儿的遭遇就从歌剧里那个受苦、求生、终于重见天日的复仇故事，变成了一个有浪漫色彩的传奇故事:分离,忠贞,在非人的处境中等待,重逢,终成眷属。果然,影片比歌剧更为明确地交代了大春和喜儿作为情人的婚姻归宿。影片以这样一个镜头作为结尾：复生了一头黑发的、重又光艳照人的喜儿，戴了发网和一方花头巾，手里拿了件刚刚叠好的衣物，幸福而平静地站到了大春身边，双双充满憧憬地向远方望去。

就这样，影片《白毛女》以市井流行文艺中的富于悲欢离合的娱乐性形式翻译并转换了歌剧所表现的乡土伦理原则。这种转化是一种语言和文化形式系统间的翻译：“情”的原则与伦理原则有不同的文化内涵，在话语功能上有相近之处：它们与“新旧社会”及“阶级斗争”的政治话语之间保持着同样的距离。同我们在歌剧中看到的情形相似，影片中的政治话语运作多少受到了市井通俗文艺中的非政治内容，即爱情传奇叙述原则的限定和缓冲。比如影片对歌剧的两个重大改动：其一是强调喜儿的忠贞。在歌剧中，怀孕七个月的喜儿在走投无路中相信了黄世仁要娶她的语，这个细节加重了黄的恶和喜儿的苦。但在电

影中，这个细节被删除了。按政治话语来解释，这是一个符合阶级斗争逻辑的改动。但从娱乐角度上看，这是一个符合“情”的原则的改动，喜儿对大春一直保持着情感上的忠贞。第二个改动是孩子。歌剧中喜儿在山中生下孩子后一直抚养他到解放，影片则让孩子在刚出世的一瞬死掉了。[①]政治话语需要做这个改动是为了删除孩子所标志的政治上的暧昧地带：孩子与黄世仁的血亲关系在某种程度上干扰了绝对的阶级对立。但同时，从“情”的娱乐原则看，这个改动却使大春和喜儿的爱情传奇更为纯粹，更为完整。谁知道呢？选择这两处进行改动可能本身就已经是政治话语同非政治的伦理观、道德逻辑，以及“情”的审美原则之间互相摩擦，互相妥协的结果，尽管政治话语在其中是主导者。影片《白毛女》的创作年代正值新中国成立初年，因而比起歌剧，政治话语的权威地位在影片中显然已更加稳固。但与此同时，“情”加“巧”的叙述原则，作为非政治的道德及娱乐机制，在影片中也呈现得更为完整。这个机制为观众提供了相当宽裕的非政治的欣赏角度和解释可能性。

①关于影片对歌剧的修改情况和当时批评界的政治标准及反应，可参见周巍峙1951年4月2日发表于《人民日报》上的一篇文章，题为《评〈白毛女〉影片》。此文后收入王文和、王白石选编的《当代中国电影评论选》一书（中国广播电视出版社1987年版）

可以说，这个“情”与“巧”的原则是影片对歌剧里已有的乡镇式民间内容的一种成功的市井化。可能正因此，影片《白毛女》为自己赢得了一批久受传统爱情传奇故事熏陶的各个层次的城市观众。不过值得注意的是，影片《白毛女》所借用的市井传奇传统又不意味着才子佳人型或鸳鸯蝴蝶派的多愁善感，它倒是更有中原及北方乡镇通俗戏曲和说唱形式中所特有的直白、开朗、豪爽的韵味，特别体现在对白和人与人之间的交往形式上。这就涉及到《白毛女》从农村根据地向城市迁移流传过程中可能存在的另一个问题：更富于地方乡土色彩的文艺形式是否也影响了导演对农村生活的想象和表现。

至少有一点值得注意，那就是影片《白毛女》对于乡土社会的表现及想象与新文学史上写农村的作品已经很不相同了。经历了“解放区”大众文艺运动的文人对于地方即乡土的表现和想象似乎发生了一个重大变化：《白毛女》中的乡土社会更有世俗情调，交往行为更生动活泼，人物心态更少扭曲感。在影片中，

地方和乡土的景观，贴窗花包饺子过年的习俗，连同对话、姿态、交往行为上的特点等等融和成了某种热闹的人间烟火气。相比之下，茅盾、沙汀或其他一些作家写乡土生活的作品常常就缺少下列一类交往场面那种生动的表现力。如，喜儿叫大春去吃饭："啪"一颗枣子打到埋头干活的大春面前，"我大婶给你送饭来了"。大春给喜儿柿子：爬到树上摘了柿子，老远向喜儿扔下来，喜儿猝不及防，吃了一吓。又如这样一类对白：大锁和赵大叔给大春喜儿盖新房，大锁一锹泥溅到赵大叔脸上。赵道："怎么，你小子着急了？好，等明儿你赵大叔也给你保上个媒"。转身见大春喜儿担着柴回来，又道，"哎，你家两个宝贝旦子回来了。大锁，快去接喜儿一把"。新房盖好了，大锁笑嘻嘻地把大春和喜儿一块向里推："别等过年了，先进去试试罢！"或："吓，喜儿新媳妇还没住的房子，你赵大叔这个老光棍先进去了……"王大婶在一边催道："别疯疯颠颠的了，快屋里来吃罢！"①

①以上参考东北电影制片厂《白毛女》影片和水华、王滨、杨润身执笔《白毛女》电影文学剧本，收入中国电影出版社选编并出版《中国电影剧本选集》(1959)，第 95～145 页。

当然，这里所表现的热闹和生动不一定和真实的乡土生活本身有什么关系，它很可能是导演根据自己的生活经验或书本知识构想和营造的。但在此，对本文来说更有意义的并不是表现的真假问题，而是《白毛女》对乡土社会的表现或想象为什么不同于茅盾沙汀等的想象，《白毛女》中的过年为什么不同于鲁迅《祝福》中的过年。

在某种意义上，影片《白毛女》中有世俗情调的乡土世界反过来展示了"五四"以来新文学对于乡土社会的想象力上的一个局限。如我们所知，乡土生活作为一个景观是由"五四"以来的新文学第一次带入表现领域的。二十年代出现了一批乡土文学作家如台静农、彭家煌、蹇先艾等。但很快，新文化对于乡土社会的表现基本上就固定在一个阴暗悲惨的基调上，乡土成了一个令人窒息的、麻木僵死的社会象征。最有代表性的是鲁迅的短篇《祝福》和《故乡》，当然还有《阿 Q 正传》。三十年代也有不少写农村生活的小说把乡土呈现为一个社会灾难的缩影，只有不多的几个作家（如沈从文）力图以写作复原乡土本身的美和价值，但多是罩以一种抒情怀旧的情调。新文学主流在表现乡土

社会上落入这种套子，一个重要原因在于新文化先驱者们的“现代观”。在现代民族国家间的霸权争夺的紧迫情境中，极要“现代化”的新文化倡导者们往往把前现代的乡土社会形态视为一种反价值。乡土的社会结构，乡土人的精神心态因为不现代而被表现为病态乃至罪大恶极。在这个意义上，“乡土”在新文学中是一个被“现代”话语所压抑的表现领域，乡土生活的合法性，其可能尚还“健康”的生命力被排斥在新文学的话语之外，成了表现领域里的一个空白。

有反讽意味的是，在晋察翼和延安等共产党领导的根据地，借助政府的行政调动力，陕北和河北地方文艺形式连同其活泼、直白的乡土情调反倒进入了致力于现代化工程的文人视野。五四以来主导文坛的暗淡无光、惨不忍睹的乡土表象至此为之一变。流行两个根据地的秧歌剧在宣传教育政府政策的同时还展示了一点，即乡土社会原也可以有其生动的韵味。无疑，秧歌剧主要是因了政治宣传之需才得以流行，里面有许多粗制滥造之处，可以作为又一个文学沦为政治工具论的绝好例证。但反过来说，工具也可能在某种意义上界定制约着政治话语：这种政治话语必须借助地方流行的文化形式来运作，而在运作的过程中，就难免受到民间文化惯性的选择。在秧歌剧中较成功的作品如《兄妹开荒》、《夫妻识字》里,仍可以看到原来地方文艺中那种调侃加调情的开朗、活泼、直白的情调。这种情调给了乡土社会生活的正当性以某种合法的表达方式。试想，如果根据地的政治宣传用的都是阿 Q 式形象及鲁迅式的激烈否定的口吻，对于乡土社会而言，说不定同样意味着一种无情的话语和政治压迫机制。当然，这绝不等于说延安建立的大众文艺传统就不是一种话语压迫。不同之点在于，在乡土和现代化之间的这种话语领地上，这种大众文艺因为利用和依赖了本土和地方的原有形式，似乎反而比“五四”新文艺主流留出了更多的缝隙和可能性。

四、舞剧《白毛女》及新的问题

现在回到政治和非政治的话语关系上来。实际上可以认

为，正是由于在歌剧以及电影中存在如此大的非政治运作空间，《白毛女》才可能一次次地被修改，体现阶级斗争的主题的部分被不断强化，而非政治性的伦理观、道德原则和娱乐性被削弱被删减。到了舞剧《白毛女》出现时，杨白劳这个形象已经变了一个性格，他没有被迫卖掉女儿，而是在黄家派人来抢喜儿的时候，抡起扁担把他们打得落花流水。黄世仁不得不掏枪打死杨白劳才把喜儿抢走。舞剧中喜儿形象的斗争性也明显加强，到黄家后喜儿英勇不屈，黄世仁不但不能加辱，反而被打得狼狈不堪。为喜儿配写的唱词改得更有“阶级性”，她和黄家的冲突中充满了阶级仇恨。与歌剧和影片相比，舞剧中的政治话语运作大大压过了非政治的声音，大部分非政治的细节被删除掉了。实际上，这倒是从反面证明了两种乃至更多的话语及文化传统与日益极化的政治权威之间曾有过的冲突对峙。非政治的民间的文化权威，尽管很隐蔽，却还是强大得非用专制和暴力才能削除。但就是在这种极端政治化的情况下，舞剧《白毛女》中的山洞相逢一场却仍然是个有情人重逢的“相识”戏。在这场戏中，喜儿和大春的对舞配有这样的叠唱：“看眼前是何人？又面熟来又面生。是谁？是谁？她／他好像是亲人。她／他好像是……她／他是喜儿／大春!”不用说,其中尚未被完全抹却的‘情’的部分为观众提供着另一种非官方的解释可能性，尽管这个可能的欣赏角度是潜在的，被压抑的，偷偷摸摸的。

最后，让我回到这篇文章的起点：怎样来看待和研究“革命文学”这个字眼所能包含的历史现象？到此为止，我仍是只有问题而没有答案。实际上，我在这篇文章里所做的不过是为了提出问题，而不是给出解答。这篇文章甚至也算不上是一种文学或文化研究，只是泛泛而谈，不得不回避掉那些尚未理清的现代文化史的重要脉络，以及那些须有电影和舞蹈形式方面的专门知识才能提出并讨论的问题。如果我的分析看上去像是夸大了非政治及民间文艺传统在《白毛女》文本中的地位，而对政治话语的强制机制做了轻描淡写，那么这并非我的本意。我只是想

在此试验另一种观察角度，以避免把对“革命文学”这个复杂历史现象的研究简单化。避免简单化的关键之一是去发掘潜伏在文艺为工农兵服务的政治口号之下的不同话语，不同文化传统之间的摩擦，互动，乃至相互渗透的历史。《白毛女》以及许多其他革命文学作品本身在很大程度上是这种摩擦互动的结果，而不仅是政治话语压迫工具。怎样研究这种摩擦互动，怎样表达这种摩擦互动？这也许是我们重新理解中国二十世纪文化史必要的一环。

（选自唐小兵编《再解读：大众文艺与意识形态》，
牛津大学出版社 1993 年版）

《游园惊梦》的写作技巧和引申含义

欧阳子

白先勇的小说《游园惊梦》，全文长达一万七八千字，约是《台北人》诸篇平均长度的两倍。这篇小说的结构形式和主题含义,都十分艰深复杂,我们必须细细咀嚼,反复玩味,才能开始彻底明白故事情节的微妙发展，进而逐渐领略体会蕴含其内的妙旨异趣。这是一篇描绘极端细腻的精作。同时也是声势异常浩大的巨作。我肯定认为，在当代中短篇小说中，白先勇的《游园惊梦》是最精彩最杰出的作品之一。

我们曾经在别的文章中讨论过的《台北人》等小说，包括另外几篇,十分难解,例如《孤恋花》和《那片血一般红的杜鹃花》。但这几篇的困难，在于其神秘性质与对灵肉问题的探索。所以，我们主要是凭着对生命的直觉体认，和敏锐感受，来了解或尝试了解其中的奥妙旨意。换句话说，我们欲了解这几篇小说，只须秉具敏感和直觉，并不需要什么特别的学识。《游园惊梦》就不大一样。我们欲深切领会此篇的内涵，则除了对人生的洞察力，还必须有相当程度的学问知识——特别是关于中国戏曲方面的学识。譬如，我们若不明白《游园惊梦》这出昆曲的内容和由来，就对这篇小说的结构和含义，两方面，都不可能有深切透彻的了解。

《游园惊梦》昆曲戏剧，源自明代剧作家汤显祖（1550～1616）最有名的一部作品《牡丹亭》。这个剧本一共有五十五出，中心故事是说杜太守的千金杜丽娘，待字闺中，因春色恼人，到花园一游，回房入睡，梦见和一个从未见过面的书生柳梦梅，在园中牡丹亭上交欢，醒来之后就患相思病去世。后来果然有柳梦梅这样一个人，使杜丽娘还魂复活，结婚团圆，所以剧本又名《还魂记》。《游园惊梦》昆曲,便是由《牡丹亭》的第十出《惊梦》改编而成，剧情即杜丽娘春日游花园，然后梦中和柳梦梅缠

绵性交那一段。此戏又可分成《游园》和《惊梦》上下二出,游花园的部分是《游园》,白先勇在小说里,借徐太太的演唱,摘录下唱词中比较有名而且含义深长的句子。可是杜丽娘入梦以后，与柳梦梅交欢的'惊梦'部分,其热情大胆的唱词,白先勇全没引录，却以钱夫人的一段对往日和郑参谋私通交欢的"意识流"联想来取代。而这一大段借由象征或意象表达出来的"性"之联想,热情露骨的程度,和'惊梦'唱词相当。如此,钱夫人仿佛变成了杜丽娘，在台北天母窦夫人的"游园"宴会里，尝到了"惊梦'的滋味。

钱夫人，艺名蓝田玉，便是这篇小说的主角。她现在大约四十出头，以前在南京，清唱出身，最擅长唱昆曲。有一次钱鹏志大将军在南京得月台听到她唱《游园惊梦》,动了心,便把她娶回去做填房夫人。当时钱将军已经六十靠边，她才冒二十岁，钱将军把她当女儿一般疼爱，让她享尽荣华富贵，但显然两人之间没有性生活可言。钱夫人是个正经规矩的女人，也明白并珍惜自己的身分。可是因为"长错了一根骨头"，她痴恋上钱将军的参谋郑彦青，并显然和他有过一次私通。可是不久，在她替桂枝香（得月台唱戏的姐妹之一）请三十岁生日酒的宴会里，钱夫人的亲妹妹月月红，终于把郑彦青抢夺了去，钱夫人因此而心碎。此后不久，国民党在大陆战场上失败，钱将军亦病亡。这便是钱夫人的过去背景。

今日，守寡多年而已丧失青春年华与富贵社会地位的钱夫人,远离旧日的相知朋友,独自居住在台湾的南部。《游园惊梦》的小说情节动作，便是钱夫人应邀来台北参加桂枝香（窦夫人）所开宴会的始末。小说从钱夫人抵达窦公馆开始，到宴会解散而终结。

从客观角度来看，也就是说，从钱夫人之外的任何在场旁观者眼中看来,窦夫人的宴会是华贵无比,成功无比,充满欢笑,充满乐趣的。在金光银光闪烁的富丽厅堂，安享受用仙食一般的美味佳肴，衣裙明艳的客人，互以花雕致敬干杯，餐毕还有唱戏的余兴节目，锣鼓笙箫都是全的。这岂非天上人间！可是从钱

夫人眼睛来看——小说王要采用钱天人观点——由于宴会里的人物和景象，触动她对自己往事的记忆，于是在她的心思中，过去逐渐渗透入“现在”，使她发生一些今昔的联想。等到几杯花雕下肚，酒性模糊了理性，她就更有点分辨不清今昔，恍恍惚惚的好像把自己多年以前的旧事重新又经验了一次似的。

为了创造‘旧事重演’或‘过去再现’的印象效果，作者在这篇小说里大量运用了“平行”技巧（Parallelism）。在讨论《台北人》等篇时，我曾多次谈到白先勇的对比技巧，可是“平行技巧”这个名词，我好像还是第一次提到。其实，这一技巧也是白先勇的专长，用得不见得比‘对比’少。‘台北人’的主题，既是今昔之比，作者多用对比技巧，是理所当然的事。可是在《台北人》里，作者亦一再制造外表看来与过去种种相符或相似的形象和活动，作为对于人类自欺的反讽。这就需要大大依靠高明的平行技巧。在《秋思》里，华夫人的南京住宅花园种有“一捧雪”，台北住宅花园也种有“一捧雪”，此即作者采用平行技巧之一例。或如金大班，当年爱上会脸红的月如，今日又对同样会脸红的青年男子发生柔情，是另一例。实际上，‘对比’和‘平行’这两种技巧，时常可以同时并存，譬如《一把青》里，小顾一方面是郭轸的对比人物，另一方面又是郭轸的对等人物。除了《游园惊梦》，《台北人》里运用平行技巧最多的一篇，恐怕就是《孤恋花》。只是，在《孤恋花》里，作者似乎不存心强调形象与实质的差异，反而把形象和实质合为一体，暗示娟娟就是五宝。此即何以《孤恋花》一篇，较无反讽或社会讽刺的含义。

《游园惊梦》里平行技巧的运用，遍及构成一篇小说之诸成分。现在，我就按照讨论《一把青》里对比技巧的方法，探讨一下作者如何将平行技巧，运用在《游园惊梦》的人物、布景、情节、结构和叙述观点上。

为了经营制造“今即是昔”的幻象，作者使窦夫人宴会里出现的一些人物，和钱夫人往日在南京相识的人物，互相对合。首先，今日享受着极端富贵荣华的窦夫人，便相当于昔日的钱夫人自己。窦夫人“没有老”，妆扮得天仙一般，银光闪烁，看来十分

“雍容矜贵”。“窦瑞生的官大了,桂枝香也扶了正”,正如昔日钱鹏志是大将军,而蓝田玉是“正正经经的填房夫人”,不比“那些官儿的姨太太们”。窦夫人讲排场，讲派头，开盛大宴会请客，恰似往日“梅园新村钱夫人宴客的款式怕不噪反了整个南京城，钱公馆里的酒席钱，‘袁大头’就用得罪过花啦的”。桂枝香有一个佻达标劲、风骚泼辣的妹妹——天辣椒蒋碧月。蓝田玉也有一个同样性格的妹妹——十七月月红。和“正派”的钱夫人一样,窦夫人也是一个正经懂事的姐姐“:论到懂世故,有担待,除了她姐姐桂枝香再也找不出第二个人来。桂枝香那儿的便宜，天辣椒也算捡尽了。”

蒋碧月，当然就是月月红的投影。两人都抢夺过亲姐姐的男人，都“专拣自己的姐姐往脚下踹”。两人不但性格作风一样，连相貌打扮也相仿：在南京梅园新村钱公馆开的宴会里，“月月红穿了一身大金大红的缎子旗袍，艳得像只鹦哥儿，一双眼睛，鹃伶伶地尽是水光。”今日在窦夫人的宴会里“,蒋碧月穿了一身火红的缎子旗袍，两只手腕上，铮铮锵锵，直戴了八只扭花金丝镯,脸上勾得十分入时……愈更标劲,愈更佻达”,“一对眼睛像两丸黑水银”。

程参谋——今日窦长官的参谋——显然就是往日钱将军的参谋郑彦青之影象。两人同是参谋身分,而“程”“郑”二姓,在发音上也略同。程参谋和钱夫人说话，正如郑参谋以前那样，开口闭口称呼“夫人”。他的军礼服外套翻领上，“别了一副金亮的两朵梅花中校领章,一双短统皮鞋靠在一起,乌光水滑的”,他笑起来“,咧着一口齐垛垛净白的牙齿。”而钱夫人记忆中的郑彦青,笼着斜皮带“,戴着金亮的领章……一双带白铜刺的长统马靴乌光水滑的啪哒一声靠在一起”。他也“咧着一口雪白的牙齿”。

小说里，不仅上述几个重要人物，各有其对等的角色，连一些不重要的小角，也有今昔平行的相等对象。例如窦夫人宴会里,从“天香票房”请来的票友杨先生“,真是把好胡琴,他的笛子,台湾还找不出第二个人。”其身分,恰好相当于南京钱夫人宴

会里，从“仙霓社”请来擪笛的“第一把笛子吴声豪”。又，替窦夫人办酒席的大师傅，以前是黄钦之黄部长家在上海时候的名厨子，来台湾以后显然才被窦长官高金聘来。其身分，亦可比当年钱夫人在南京办酒席时，“花了十块大洋特别从桃叶渡的绿柳居接来”的大厨司。

小说的地点背景或布设，亦呈今昔平行或相等的现象。首先，南京和台北，都是国民政府的要地。窦夫人今日之盛宴，富贵豪华的程度，可比十多二十年前钱夫人的那些“噪反了整个南京城”的华宴。而此盛宴又特别和钱夫人临离开南京那年，替桂枝香请三十岁生日酒的那次宴会，遥遥平行相对。窦夫人宴会的气派和金光闪烁、华丽无比的景象，作者用极端细腻的笔触，予以精彩描绘，读者自当细品慢赏，这里无法引列。这样的排场、派头和宴客款式，正是当年把“世上的金银财宝……捧了来讨她的欢心”的钱鹏志，百般怂恿着蓝田玉讲究耍弄的。今昔二宴，都有名厨设席，名票友吹笛，这点刚才已经提到。两个宴会都喝花雕，都有唱戏的余兴节目，而且都唱昆曲《游园惊梦》。

在这篇小说十分复杂的情节构造中，作者更是大量地运用了平行技巧。宴会里，窦夫人把钱夫人交由程参谋陪伴伺候。钱夫人显然立刻对这个“分外英发”，“透着几分温柔”的男人，另眼看待，暗中细细打量他。我们所以知道，是因为，始终跟随钱夫人观点的作者，在钱、程二人被窦夫人介绍相识后，立即细细描述程参谋的长相仪态，衣饰打扮，和一言一举。程参谋确实触动了钱夫人的记忆之弦。可是开始的时候，她很可能只在潜意识里把他和郑彦青联想在一起。她觉得有点不安，不自在，“触到了程参谋的目光，她即刻侧过了头去”，却又不大明白何以如此。

钱夫人对大金大红打扮的蒋碧月和月月红之间的联想，大致也是如此。起先隐匿在下意识里，随着宴会的进展，才逐渐显现于意识之内。这一个联想，在钱夫人心里，跨越上下意识界线的时机，根据我们的推断，就是蒋碧月走到钱夫人餐桌座位，举着一杯花雕，亲热地要和“五阿姐”喝双盅儿的片刻。当时钱夫

人已和窦夫人对过杯，她担心喝多了酒会伤喉咙，要是餐后真被人拥上台去唱‘ 惊梦 ’,就难免出丑。而且下意识里,她大概也真的不愿意和蒋碧月亲热。所以她推说“ 这样喝法要醉了 ”，不肯喝。蒋碧月便说道“: 到底是不赏妹子的脸,我喝双份儿好了,回头醉了，最多让他们抬回去就是啦。 ”说着爽快地连喝了两杯。钱夫人只得也把一杯花雕饮尽了。

显然,就是蒋碧月的‘ 到底是不赏妹子的脸 ’一句,在钱夫人意识里触动了今昔的联想。我们从紧接的一大段钱夫人“ 意识流 ’叙述,可以推断得知,十分相似的情形,以前也发生过。从这里开始，小说情节上的平行关系，就大为展现。在南京那次宴会里，穿着大金大红旗袍的月月红，也曾举着一杯花雕起哄，说道：“ 姐姐,我们姐妹俩儿也来干一杯,亲热亲热一下。’钱夫人当时没肯喝(也是一方面怕唱戏嗓子哑,一方面是心里不愿意),因为根据她的意识记录，月月红当时也说了一句：姐姐不赏脸，她说，姐姐到底不赏妹子的脸，她说道。紧接在月月红之后，郑彦青“ 也跟了来胡闹了。他也捧了满满的一杯酒，咧着一口雪白的牙齿说道 夫人,我也来敬夫人一杯。他喝得双颧鲜红。’钱夫人的思维,进展到这阶段,突然被程参谋一句话中断“: 这下该轮到我了,夫人,’程参谋立起身,双手举起了酒杯,笑吟吟地说道。说着,程参谋连喝三杯“; 一片酒晕把他整张脸都盖过去了。”

十多年前,郑参谋跟在月月红之后,闹着向‘ 夫人 ’敬酒,喝得两颧鲜红。今日,程参谋跟在蒋碧月之后,也闹着向‘ 夫人 ’敬酒，也喝得满脸酒晕。今昔动作之平行，在我们弄清楚小说的条理后，就变得明显易见。

上面谈的这段钱夫人之意识叙述，今昔的界线虽已模糊，但还是存在的。今昔界线的完全泯没，则发生在吃过酒席之后，徐太太表演唱“ 游园 ”的那一短暂时间。促成钱夫人这种混淆心理状态的因素，大约有三：

一、她喝下的花雕，因为饮得急，没能发散，后劲凶凶发作起来,模糊了她的理智,于是她的思想,不再受理性的控制。

二、徐太太正在演唱的“ 游园惊梦 ”昆曲内容，即杜丽娘和

柳梦梅在梦中之缠绵交欢，使钱夫人联想到自己一生里惟一的一次和异性缱绻交欢。随着戏曲唱词的推展，她恍恍惚惚，好像自己就是杜丽娘,快入梦了,柳梦梅(郑彦青)就要入场和她缱绻性交了。于是，在她不清不楚的神志里，她仿佛又经验一次当年和郑参谋的肉体交欢。

三、徐太太开始唱“游园”时，蒋碧月走来坐到了程参谋身边。两人靠在一起，说话时一同把脸转向钱夫人。钱夫人在酒意眩晕中，看到两人衣饰领章的红光金光，交织一片，又看到蒋碧月‘两丸黑水银’般的眼睛,和程参谋‘射出了逼人的锐光’的眼睛。“两张脸都向着她,一齐咧着整齐的白牙,朝她微笑着,两张红得发油光的面靥渐渐的靠拢起来，凑在一块儿，咧着白牙，朝她笑着”。这一景象，恰好符合南京宴会里她看到的令她心碎的一幕。在那个宴会里，吃过酒后，钱夫人上台演唱“游园惊梦”。一方面因为喝多了花雕，嗓子靠不住，另方面也因为她内心对月月红充满了猜疑，不能专心唱戏，所以她一开始唱“游园”,就觉不大对劲,请求吴声豪把笛子吹低一些,吴声豪却偏偏还吹得很高。她勉强唱下去，唱到“山坡羊”一折的最后一句“淹煎,泼残生除问天”之‘泼残生’(意即‘苦命儿’)三字,她看见身穿大金大红的月月红，坐到郑参谋身边，“那两张醉红的面孔渐渐的凑拢在一起，就在那一刻，我看到了他们的眼睛：她的眼睛,他的眼睛。完了,我知道,就在那一刻,除问天——’她就只唱到‘除问天’,便‘哑掉’,不能再唱了。显然,她在郑参谋和月月红两人的眼睛里，看到了情欲的互相传达，而知道一切都“完了”。

蒋碧月和程参谋现在凑拢在一起的面孔，与钱夫人这段痛苦记忆印合在一处,于是在她的意识中,“今’与‘昔’一时融化成一团，混淆不明。作者不但在今昔这两幕情景的处理上，运用平行技巧，在钱夫人喉咙哑掉这件事上，也使今昔平行，看似相等。当年在南京宴会里,她只唱到‘除问天’,便‘哑掉’,没能续唱‘惊梦’。今日在台北的宴会里,原该轮到她唱‘惊梦’,但当她重又在心理上体验到那份痛苦之后，她突然也不能唱了，说：

“我的嗓子哑了。”她之“哑”，在今昔两次宴会里，表面上都是饮酒过多所致，实际上却是内心痛苦所致。而现在，她的嗓子，仿佛真又被割哑似的，“喉头好像让刀片猛割了一下，一阵阵的刺痛起来。”

蒋碧月本来不肯放过钱夫人，捉住她的手，坚持要她唱。“钱夫人突然用力摔开了蒋碧月的双手……觉得全身的血液一下子都涌到头上来了似的，两腮滚热。”可见这时钱夫人虽已“梦醒”，却对使她联想起月月红的蒋碧月，还心怀余愠。

小说情节里还有一个运用平行技巧的地方，却只被作者暗示提过，真假不明，颇耐人寻味。我已说过，窦夫人是过去的钱夫人之对合角色。而程参谋是郑参谋的对等角色。所以作者如果彻底发挥起平行技巧来，窦夫人和程参谋之间，岂非也该有一份“私情”？我们细读《游园惊梦》小说，确实可以感觉到作者对此之隐约暗示。首先，小说一开头，我们就从刘副官对钱夫人的寒暄谈话里，得知窦长官最近为了公事相当忙。窦夫人开了这样大宴会，窦长官却不在场，“到南部开会去了”。我们可以想象，她在闺房大概是相当寂寞的，正如当年蓝田玉嫁给老迈的钱将军，虽享尽富贵荣华，“许多的委曲却是没法诉的”。而程参谋却常在身边。我们注意到，在这篇小说分量甚重的人物对白里，窦夫人和程参谋实际上只说了三句话。第一句是她把钱夫人交给他伺候时说的：

> 程参谋，我把钱夫人交给你了。你不替我好好伺候着，明天罚你作东。

第二句，她吩咐他向钱夫人劝酒：

> 程参谋，好好替我劝酒啊。你长官不在，你就在那一桌替他做主人吧。

从这两句平凡话的语气，我们已能感觉到两人的亲密程度。

而话中的作东、替你长官做主人等语，在含义上更有暗示作用。可是作者对两人关系的最大暗示，与最令我们读者疑惑好奇的地方，便是小说末尾宴会解散，窦夫人到屋外台阶下送客时的一个小节。

第一辆开进来的汽车，是宴会客人赖夫人的黑色崭新林肯，把赖夫人和余参谋长带走。

> ……第二辆开进来的，却是窦夫人自己的小轿车，把几位票友客人都送走了。接着程参谋自己开了一辆吉普军车进来，蒋碧月马上走了下去，捞起旗袍，跨上车子去，程参谋赶着过来，把她扶上了司机旁边的座位上，蒋碧月却歪出半个身子来笑道：
>
> “这架吉普车连门都没有，回头怕不把我摔出马路上去呢。”
>
> “小心点开啊，程参谋，”窦夫人说道，又把程参谋叫了过去，附耳嘱咐了几句，程参谋直点着头笑应道：
>
> “夫人请放心。”

细心敏感的读者，禁不住疑惑：窦夫人，究竟在程参谋耳中说了些什么？程参谋笑答“夫人请放心”，是指开车小心这一回事？或另有所指？窦夫人担心的是什么？可不可能她担心蒋碧月把程参谋“抢去”，正如多年前钱夫人担心月月红把郑参谋抢去？两人一同乘吉普车离开，有“危险”吗？蒋碧月抢得去吗？十几年前，在南京那次宴会里，钱夫人失去了郑彦青。现在，在台北这次的宴会，窦夫人是否也将失去程参谋？

这，当于，只是一个谜。作者仅如此微微暗示，未予解答。其实也无法解答，因为作者既然一直跟随钱夫人的观点，在单单一个晚上的交际场合里，钱夫人当然无由得知窦夫人私生活上的秘密。若要揭晓谜底，就会变得牵强，而损害真实性。然而作者对窦、程两人暧昧关系的暗示，除了制造对桂枝香的隐约反讽，更使小说情节增加一份复杂性。因为，钱夫人不但在自己心

理上把过去的经验重又体会了一次，她亦隐隐间仿佛看着窦夫人，把她自己（钱夫人）的过去故事翻版重演了一遍。

而钱夫人的这种双重身分——主体的和客体的——非常值得我们注意，因为它不仅涉及小说含义，也和小说结构与叙述观点大有关系。从作者对钱夫人言行举止和内心思维的纤细勾绘和传达，我们得知钱夫人是宴会里最“隔离”的人，却也是最“深陷”的人。当她采取客位，应付自身之外的人物事物，她便十分隔离，显得和宴会环境扞格不入。作者以她久居偏僻的南部，穿过时样式的旗袍，入座时感觉心跳，没有私人汽车而觉汗颜，等等小节，把这种“脱节感”表达了出来。可是当她采取主位，缩入自己里面，由于周围景象的触发而产生对自己过去的联想，她却又成为和这个宴会最有纠缠关系的一人。这两种身分，看似互相矛盾，其实不但可以同时并存，而且对某些人，是很可能同时并存的。

这篇小说的叙述观点和结构形式，便是配合钱夫人对外对内的双重身分表现，由客观和主观相合而成，外在写实和内在“意识流”相辅而行。如此，小说结构和小说主角之间，也存在着一种平行的关系，我们亦可视为作者平行技巧的表现。小说是用第三人称写成的，作者始终跟住钱夫人的观点。当钱夫人以隔离态度审视宴会环境和人物，作者便配合着采用客观写实的架构。当宴会的景象引起钱夫人一些今昔联想和感触，作者便随着深入一下她的内部思想，于是客观写实里夹进一些主观的思想意见。可是这时的主观部分，多以“回忆”方式出现，换一句话说，钱夫人明白知道自己是在做回忆的动作。可是到了徐太太唱“游园”的时候，钱夫人却被一股狂流吸卷入记忆的大漩涡，立时晕头转向。于是，过去和现在化为混沌一片，今昔平行的人物骤然叠合在一起。这时，小说作者便灵巧适当地配合而取用“意识流”叙述方法。等到徐太太唱完“游园”，钱夫人惊梦而醒，今与昔的界线再度明朗化。钱夫人恢复了当初的隔离态度，作者亦恢复使用开头那种客观写实架构，直到小说终结。

综上所论，我们看到《游园惊梦》小说作者，如何大量的运用

平行技巧，使平行现象普及于组构成一篇小说的诸元素。平行技巧固然就是这篇小说最重要和最特别的写作技巧，其他如比喻、意象、反讽、对比、预示、双关语、顺流连接等之技巧使用，也不容我们忽视。现在我就都大略举例讨论一下。

首先谈比喻和意象。

这篇小说的最终主题，是"人生如梦"。所以作者处处采纳"梦"的比喻和意象，使人产生"梦幻境界"的联想和印象。首先，小说题'游园惊梦'，就有一个'梦'字，此戏内容亦是杜丽娘入梦。而钱夫人在宴会进行过程中，真的跌入了旧梦。钱夫人过去享受的那种富贵荣华，今日回想起来，好比一场梦。窦夫人的盛宴，其富丽堂皇气派，其辉煌鲜明色彩，在今日台北的现实狭窄环境和污染空气里，简直好像不可能存在。是梦境！是天堂！

大门两侧站岗的卫士，好比保卫天宫的天兵神将。锣鼓笙箫和铙钹琴弦，使人联想到余音绕梁的仙乐。甘芳的蜜枣和醇厚的花雕，使人联想到琼浆玉液。"锦簇绣丛一般……衣裙明艳'的客人，合聚在'明亮得像雪洞一般'的餐厅，享受山珍和海味，该是神仙在悠然取乐吧！

蓝田玉等几个清唱的姐妹淘，出身南京得月台。在南京请客的时候，擪笛的是仙霓社的吴声豪。大厨司是从桃叶波的绿柳居接来的。今日窦夫人请来的朋友，则来自天香票房。杨票友"一双手指修长，洁白得像十管白玉一般"。徐太太"那细挑的身影，娴娴娜娜地推送到那档云母屏风上去"。蒋碧月装出醉态，唱两句戏，唱的是：

人生在世如春梦，
且自开怀饮几盅。

随着徐太太的"游园"唱词，钱夫人逐渐堕入旧梦，愈堕愈深。等到'杜丽娘快要入梦了，柳梦梅也该上场了'，钱夫人在预期"惊梦"幽会的心情下，很自然地又一次在心理上和她的柳梦

梅幽会交欢。这一大节关于她和郑彦青两人私通事件（在钱夫人意识中）之重演，作者没用半句明白的话，却用一连串性象征来传达意思。如此，虽然内容含义是大胆露骨的性交，文章却洋溢优雅诗意,和一层梦的色彩。这样不但配合了‘梦’的主题,同时也和“惊梦”昆曲唱词里热情大胆却又优美的文字，产生了平行的作用效果。

白先勇笔下这段钱夫人的性之联想，其意象之新鲜活泼、适当确切，其含义之炽烈大胆、合乎心理学理论，其连接或贯联的自然顺畅，其统共效果与独创性，恐怕没有先例。现引录在此：

> ……他那双乌光水滑的马靴啪哒一声靠在一处，一双白铜马刺扎得人的眼睛都发疼了。他喝得眼皮泛了桃花，还要那么叫道：夫人，我来扶你上马。夫人，他说道，他的马裤把两条修长的腿子绷得滚圆，夹在马肚子上，像一双钳子。他的马是白的，路也是白的，树干子也是白的，他那匹白马在猛烈的太阳底下照得发了亮。他们说：到中山陵的那条路上两旁种满了白桦树。他那匹白马在桦树林子里奔跑起来，活像一头麦杆丛中乱窜的兔儿。太阳照在马背上，蒸出了一缕缕的白烟来。一匹白的，一匹黑的——两匹马都在流汗了。而他身上却沾满了触鼻的马汗。他的眉毛变得碧青，眼睛像两团烧着了的黑火，汗珠子一行行从他额上流到他鲜红的颧上来，太阳，我叫道。太阳照得人的眼睛都睁不开了。那些树干子，又白净，又细滑，一层层的树皮都卸掉了，露出里面赤裸裸的嫩肉来。他们说：那条路上种满了白桦树。太阳，我叫道，太阳直射到人的眼睛上来了。

骑马、出汗等的动作现象，根据弗洛依德的解释，即性行为之表征。这一点，姚一苇先生在《论白先勇的〈游园惊梦〉》一文里已经提出，说得很好。这一大节文字，差不多每一句都饱含性象征（主要是阳性象征），字句间跳跃着性的炽热渴欲和狂喜。

我让读者自己慢慢去想象领会。

还有一点值得我们注意。作者此段，映现钱夫人的流动意识，之所以采用一连串富有诗情画意的象征图片，除了制造“梦”境和配合‘惊梦’唱词,还有一个目的和作用,那就是配合并托现钱夫人的雅致性情。钱夫人是一个十分斯文“正派”的女人（“一个夫子庙算起来，就数蓝田玉唱得最正派”）。理智清醒时，她不可能做性方面的遐想；理智最模糊时，她的性幻想也一点没有粗俗坦言的性质。这不仅表示她性格雅致含蓄，也表示她在性的问题上，十分怀有禁忌，平时想都不敢去想。可是她那份被压抑的渴欲，却在“梦”里以象征图样大胆暴露出来。

作者的另一种比喻技巧，是取用中国戏曲的典故。首先，当然，就是以《牡丹亭》的杜丽娘比喻钱夫人。小说里除了《游园惊梦》一戏,也提到‘洛神’和‘贵妃醉酒’,这两出戏也有比喻和影射的作用。“洛神”是说曹子建和宓妃的故事。宓妃死，曹植过洛水,梦见洛神(宓妃化身)而作洛神赋。小说里,洛神故事即影射钱夫人和郑彦青之事。难怪程参谋和钱夫人讨论“洛神”，虽然当时两人才刚见面，钱夫人就感觉不自在，“触到了程参谋的目光，她即刻侧过了头去”，又觉得“程参谋那双细长的眼睛，好像把人都罩住了似的。”

“贵妃醉酒’的故事,是说杨贵妃设宴百花亭,唐明皇竟往西宫，赴梅妃之宴。杨贵妃妒火中烧，顿感寂寞，自己大饮而醉。这出戏影射蓝田玉姐妹争夺郑参谋的三角关系。小说里，此戏由蒋碧月表演，尤其她又以戏弄顽笑态度来唱作，是对钱夫人的一大嘲弄。

由此我们转而讨论这篇小说的反讽和对比。

就小说含义来说，这篇的讽刺，明显方面，即针对台北上流社会一些人士，以及他们自我陶醉、麻木无知的生活形态。比较隐含的，则是讽刺人类全体，在如梦一般虚幻无常的人生里，却执迷不悟地贪恋荣华富贵和儿女私情，妄以为这些都有永久性，或有永久存在的潜能。蓝田玉未嫁时，得月台的瞎子师娘曾替她算命,说‘‘五姑娘,你们这种人只有嫁给年纪大的,当女儿一

般疼惜算了。年轻的，那里靠得住？”又说：“荣华富贵你是享定了，蓝田玉，只可惜你长错了一根骨头，也是你前世的冤孽！”这些预卜的话，好像以后都应验，其实只应验一半。年轻的靠不住——说得不错。郑彦青真是靠不住。可是年老的就靠得住吗？钱鹏志可以永远不死吗？钱夫人今日赴宴，独无私人汽车，怎么是“享定了”荣华富贵？

作者把窦夫人这个短暂的宴会（比喻短暂人生）之场景，勾绘得如同一个永恒的仙境，当然就是最大的反讽。我们还注意到，窦公馆前厅一只鱼篓瓶里，插的是“万年青”。锣鼓笙箫一齐鸣起时,奏出牌子是‘万年欢’”。

钱夫人“梦醒”后，不能唱戏，大家便拥着硕肥秃头、粗俗滑稽的余参军长，表演武打闹戏“八大锤”。他一脸醉红，粗眉倒竖，几声呐喊，在客厅中环走起来，引得许多女客尖叫喝彩，高声欢笑。后来窦夫人居然还把他比做金少山，笑道：“余参军长的黑头真是赛过金霸王了。”作者的反讽用意，显而易见。我们还注意到，余参军长出来“献丑”，一开始就“做了个上马的姿势”又“踏着马步”在客厅环走起来。对于刚又“梦”见郑彦青骑马的钱夫人，眼前这般粗陋的骑马姿态，是何等的讽刺。

小说里，“八大锤”那样粗俗的武打闹戏，紧接在《游园惊梦》这一出古典高雅的昆曲巨擘之后演出，而女客的尖叫欢笑，又紧接在钱夫人痛苦的心理经验之后猛然掀起，不但具有强烈反讽意味，亦有明显的对比作用。然而这篇小说最主要的对比，当然还是《台北人》的一贯主题——今昔之比。

单就钱夫人个人的身世来说，以前在南京，她享有青春年华，而且，“除却天上的月亮摘不到，世上的金银财宝，钱鹏志怕不都设法捧了来讨她的欢心”。尽管她性生活苦闷，得不到满足，在钱将军那只描金的百宝匣儿里，却有“祖母绿”、“猫儿眼”、“翡翠叶子”(她嫁给姓‘钱’的人,也是一种暗示)。何况既然保有青春，又有钱有势，总有机会和参谋之类的人交欢一下（愿不愿意当然是另一回事）。她可以一掷千金，设大宴请客；筵席之间，她总是从从容容的占主位。她的昆曲，“算是得了梅派

的真传了”,唱得那样好,才能从一个清唱姑娘的身分“一夜间便成了将军夫人”。

可是现在呢？她已四十出头，而且显然不是桂枝香那样“还没有老”的女人。身上穿的旗袍“颜色有点不对劲儿”,裁剪的样式，更是完全不合时。钱将军早已亡故。私家汽车早已失去。开大宴等的“赏心乐事”,哪里还有她的份?入席时,窦夫人叫她坐主位,她“赶忙含糊地推辞了两句”“一阵心跳,连她的脸都有点发热了”。分外英俊的程参谋，固然和以前郑参谋一样，一口一声“夫人”,到底他是别人的参谋,别人的情人(?)。宴会里,人家还称她“昆曲泰斗”“女梅兰芳”可是她来台湾以后,“嗓子一直没有认真吊过”,终于还是“哑掉”,没有表演。人人嘴里说要领教夫人的昆腔，可是当她不唱，却没一人真正在乎。大家反而跟随余参军长团团围走，欢笑大乐。

钱夫人把“那么细致,那么柔熟”的大陆丝绸,和“粗糙,光泽扎眼”的台湾衣料互相比较,又把“那么醇厚”的大陆花雕,和“有点割喉”的台湾花雕互相比较，当然便是明示性质的今昔对比。

小说里还有一处，作者运用十分有力的对比呈现法。刚才我引录过那一节钱夫人的性之联想，是钱夫人的一大段“内心自白”(interior monologue)之前半。在如此暴露青春狂喜的意象文字后面，紧接的后半段，主要是关于钱将军病死前的一幕：

> ……老五，钱鹏志叫道，他的喉咙已经咽住了。老五，他喑症的喊道，你要珍重吓。他的头发乱得像一丛枯白的茅草，他的眼睛坑出了两只黑窟窿，他从白床单下伸出他那只瘦黑的手来，说道，珍重吓，老五……他那乌青的嘴皮颤抖着，可怜你还这么年青。……

这节文字里,满是死亡意象:“喑症”“一丛枯白的茅草”、眼睛“坑”出了两只“黑窟窿”“白床单”“瘦黑的手”“乌青的嘴皮”。都令人震慑生畏。这些死亡意象，和紧接于前的那些闪

跃着青春狂欲的生命意象，互相比对，产生十分惊人的效果。

钱夫人意识中，这样强烈对照的两幕，衔接出现，亦暗示她内心的矛盾冲突。她原是一个正派而有良心的女人，欲望和理性的争斗必当十分猛烈。在性联想之前的另一段意识流文字里，“钱将军”、“钱将军的夫人”、“钱将军的参谋”三句，反复回旋出现。此亦暗示她心理上的昏乱状态。

从“可怜你还这么年青”一句之后，钱夫人的“内心自白”就转向她妹妹月月红：

> ……荣华富贵——只可惜你长错了一根骨头。冤孽，妹子，他就是姐姐命中招的冤孽子。你听我说，妹子，冤孽呵。荣华富贵——可是我只活过那么一次。懂吗？妹子，他就是我的冤孽子。荣华富贵——只有那一次。荣华富贵——我只活过一次。

从“只有那一次”、“我只活过一次”等语，我们可推断，钱夫人和郑彦青只幽会私通过一次。而幽会的时机和场所，大概真的就在一个艳阳天，白桦树林子里（杜丽娘也是在一个艳阳天，在屋外的大自然里和柳梦梅梦中交欢，而且也只交欢一次就死去）。他们大概真是骑马去的——一匹白马，一匹黑马。所以，钱夫人性的联想那一段，很可能不单是意象图片的组合，同时也是实况的摄影写照。

从“我只活过一次”等语，以及性象征的暗示含义，我们可知钱夫人把她和郑参谋那次的交欢，比喻为“活”，为“生命”，而把得不到性满足的富贵荣华生活，暗喻为“死亡”。我们且不管富贵荣华和死亡的关联，只论性的狂喜和生命的关联。我认为这一点，和白先勇小说世界的逻辑，有些不一致的地方。在白先勇绝大多数小说里，灵肉是对立的。青春和性欲是对立的。灵，和青春，代表“生命”；肉，和性欲，意味“死亡”。郑彦青一角，既象征青春活力，又象征性的诱惑，既具有灵的光芒，又富有肉的号召，是《台北人》小说世界里绝无仅有的特别人物。《金大班的

最后一夜》之月如，可能相似，他对金大班也曾有灵肉两方面的吸引力。可是月如给我们的印象，还是灵重于肉，缺乏肉体上主动的逗诱力。《游园惊梦》小说人物和题材的这一点特异性，来由当然就是作者要配合汤显祖《牡丹亭》的故事，制造情节上的平行现象。但有一点值得一提，就是，郑彦青也好，月如也好，都是青年男子。这便使我们觉得，在白先勇的小说世界里，灵肉并非绝对不可能合一。可是灵肉合一的例子，如果偶然出现的话，必须发生在年轻人身上，而且必定是男性。钱夫人和金兆丽，固然也都是肉体交欢行为的参与者，可是作者回叙这些往事，取用女主角主观的意识观点，所以我们完全不见她们当时的形貌，只透由她们的女性眼睛，看到郑彦青和月如的青春男体。至于白先勇客观描绘出来的女人，若是性感“肉颤颤”的，大约都没有灵性。若是“灵透灵透”的，必然没有性诱惑的特征。

但是，关于钱夫人的心理，有一点值得注意。她一方面固然崇拜郑彦青的肉体，把他那十分性感的身体视为青春生命的象征，另一方面却又大大诅咒他所引惹起来的她的性欲，而视他为她“命中招的冤孽”。她的崇拜心理，便是和《台北人》世界的逻辑不大相合的地方。她的诅咒心理，则又和《台北人》世界的逻辑完全一致。（金大班就毫无这种诅咒心理。这不但因为她和钱夫人性格不同，主要还是因为月如的灵，远超过肉。）

现在让我们回头，继续研讨小说里预示、双关语等的写作技巧。

程参谋和钱夫人初见面，坐在一起谈论《洛神》一戏时，蒋碧月突然插入他们两人之间。

> 哦，原来是说张爱云吗？蒋碧月噗哧笑了一下，她在台湾教教戏也就罢了，偏偏又要去唱《洛神》，扮起宓妃来也不像呀！上礼拜六我才去国光看来，买到了后排，只见嘴巴动，声音也听不到，半出戏还没唱完，她嗓子先就哑掉了——嗳唷，三阿姐来请上席了。

我已经说过，《洛神》一戏情节，影射钱夫人和郑参谋的私通。蒋碧月嘲笑徐娘半老的张爱云“扮起宓妃来也不像”，就好比嘲笑青春已逝的钱夫人，在心理上重演‘宓妃’角色,而对程参谋抱着非非幻想。蒋碧月说的“半出戏还没唱完，她嗓子先就哑掉了”这一句，更值得注意。这是作者给我们的一大“预告”。主要是预射作者后来才要慢慢揭晓的钱夫人过去之痛苦经验：在南京那次宴会里，钱夫人真的是“半出戏还没唱完，她嗓子先就哑掉了”。另一方面，作者亦预示今日这个宴会里，钱夫人又将‘哑掉’而不能唱戏。

在小说前半部分，作者这类的预示或预告，常常出现。譬如小说开始,钱夫人抵达窦公馆,“一踏上露台,一阵桂花的浓香便侵袭过来了”。我们初读之，觉得这是一句普通的描写文字，可是当我们跟着钱夫人走进前厅，和女主人会面，我们才知窦夫人原来又叫“桂枝香”——和“桂花的浓香”有关。而保留得住青春美色的桂枝香，享受着富贵荣华的桂枝香，对于年华已逝地位下降的钱夫人，至少在潜意识里是一个威胁。所以桂花的浓香，不是‘飘送’过来,而是‘侵袭’过来。作者此句,还有一个更微妙的含义 桂花浓香,是发自‘露台’。露,瞬间即逝。作者如此暗中预卜……今日得意万分的桂枝香，好运也持不了多久！

这篇小说里的预示技巧，和作者剥茧抽丝一般缓缓揭露故事情节的方法，有不可分离的关系。钱夫人刚抵达窦公馆时，我们根本不知她是个会唱昆曲的人，其他关于她的身世背景，当然也都不知道。慢慢的，从宴会客人一个一个和她的招呼谈话，我们的资料才一点一点增加。接着作者开始时而探入她的思想意识，一次比一次深入，终于使我们不但完全得悉她的身世背景，连她内心最深处的隐秘也给窥探了出来。

余参军长向她行礼打招呼的时候，提到他曾在南京励志社大会串听过夫人票的《游园惊梦》。这是小说里第一次提到《游园惊梦》这一出戏。有一种预示或令人预期的作用。可是当然，我们必须读到小说后半，才能开始彻底明白这一昆曲在钱夫人生命中的重要意义。

概括而言，作者此篇小说，叙述的一贯手法，是首先挑选出今日宴会场景里的某些形象，细加描绘；或者让某几个宴会人物，说出一些对话；可是这些形象或对白所特赋的含义，我们当时却不能明白，必须等故事发展到后来，必须等我们由细心拼凑而逐渐了解钱夫人往事经验的全部真相，才能恍然觉悟过来。但是这个时候，我们对于作者先前的细微描绘，可能只留下模糊印象，甚至可能因当时看不出有何特别意义，而遗忘殆尽。所以欣赏这篇小说，只读一遍是绝对不行的。

再举一个有趣的小例子。吃席时，程参谋劝钱夫人用菜。他“盛了一碗红烧鱼翅，加了一匙羹镇江醋，搁在钱夫人面前”。多年以前，郑参谋——程参谋的影射人——岂不也叫她吃过一大匙的醋！当然，钱夫人尝镇江醋的时候，我们还不知道她过去和月月红抢郑参谋的事，所以这也是一个预告或预示。又一个类似例子，即程参谋刚和钱夫人见面相识，递茶给她时，说了一句“小心烫了手,夫人。”烫了手,就是在不留意的时候,不小心受伤。后来钱夫人在宴会过程中，果然出乎意料地，内心又一次被痛苦烫伤。这种例子，不但是预言预示，同时也是双关语的运用。

运用双关语，是白先勇的特长。双关语，其实就是具有暗示性质或是具有弦外之音的语言。我讨论《台北人》每一篇，总是特别注重小说暗示含义的诠释，因为暗示或隐喻的巧妙运用，是白先勇在文学创作艺术上最大的成就和贡献。可是不幸这却也是最未受人注意和赏识的一点。我上面已讨论《游园惊梦》小说的隐喻和意象，其实也就等于讨论了双关语技巧。现在我另举一两个例子，让大家看看。

当徐太太唱《游园》,唱到‘淹煎,泼残生除问天’,

> 就在那一刻，泼残生——就在那一刻，她坐到他身边，一身大金大红的，就是那一刻，那两张醉红的面孔渐渐的凑拢在一起，就在那一刻，我看到了他们的眼睛：她的眼睛，他的眼睛。完了，我知道，就在那一刻，除问天——（吴师傅，

我的嗓子）。完了，我的喉咙，摸摸我的喉咙，在发抖吗？完了，在发抖吗？天——（吴师傅，我唱不出来了。）天——完了，荣华富贵——可是我只活过一次，——冤孽、冤孽、冤孽——天——（吴师傅，我的嗓子。）——就在那一刻，就在那一刻，哑掉了——天——天——天——　——

这段里,出现的这么多个“天”字,有双重的意思。我们至此已知钱夫人的痛苦往事：在南京那次宴会里，当她演唱《游园惊梦》,唱到‘除问天’,就痛苦哑掉,没继续唱下去。所以她唱的最后一个字,就是‘天’。我们都知道,中国戏曲的唱法,注重运腔转调，多是一字一字，拉长唱的，句尾一字尤然。所以拉长的“天”音,写成“天——天——天——”,就曲音而论,是真确的写实。而她只唱到“天”字，便结束不唱，所以文中的“完了”、“天——完了”等语，可以说是钱夫人外表活动的记实，即指她自己已经唱够了，唱完了，不继续了。可是另一方面，就内心活动而言,“天”,以及‘完了’,都是她在极端痛苦中的灵魂哀号,而用拖拉的“天——天——天——”表达，更显出凄婉悲切，颇有“无语问苍天”的意味,恰好也就是‘除问天’三字的意思。这真是作者何等巧妙的安排！

紧接着‘天——天——天——’之后,便是“五阿姐,该是你‘惊梦’的时候了,”蒋碧月……笑吟吟的说道。

蒋碧月的意思,当然,是说轮到钱夫人唱《惊梦》部分。可是紧接在钱夫人的‘梦’后面,就又仿佛在暗示着说:该是你惊醒自梦中的时候了！

像这种自然而又机巧的上下文连接，也是白先勇的特长之一。让我再举几个巧妙文字连接的例子。

入席时，钱夫人被窦夫人等怂恿，坐到第二桌的主位，感觉一阵心跳脸红。这触发了她今昔之感，因而有一大段她回忆往事的主观叙述。当她正回想到南京那次大宴中，“大厨司却是花了十块大洋特别从桃叶渡的绿柳居接来的”,“窦夫人,你们大司

傅是哪儿请来的呀？来到台湾我还是头一次吃到这么讲究的鱼翅呢，'赖夫人说道。

赖夫人当然无从知道钱夫人正想到大厨司的问题。可是作者如此的上下文连接，达成了顺流成章、平滑和谐的叙述效果。

还有另一种连接法，经常出现在"意识流"叙述里。那就是由眼前的一件东西,一幕景象,或一个动作,触动记忆之弦,因而导致意识流的今昔联想。在"秋思"里，华夫人台北住宅花园里的'一捧雪",便是引发今昔交流联想的转接枢纽。《游园惊梦》里,比如饮花雕的动作,或蒋、程两人凑拢在一起的脸,都有同样的转接功效。

以上,我已详论《游园惊梦》小说里最重要的平行技巧,也大略谈过比喻、意象、反讽、对比、预示、双关语、连接法等之巧妙运用。我想我们可以就此搁下写作技巧的问题，转而探讨这篇小说的主题和引申含义。

首先，我必然声明，小说主题原是所谓的"小说形式"(Form of Fiction)中之一有机元素，和小说写作技巧有绝对不可分离的关系。一些文学评论者，常把小说形式和内容当作两回事来评价，因而有"写作内容比技巧重要"等的言论口号。这却是完全忽略了小说内容和形式的一体性。）现在我所以分开来讨论，是因《游园惊梦》这篇小说的含义异常广大,异常复杂,和我们民族文化背景戚戚相关。如果夹在写作技巧问题里讨论，恐怕难免显出杂乱。

我在此文开头已经提过，欲深切了解《游园惊梦》小说含义，我们除了对人生之洞察力，还须具备相当的学问知识——特别是中国戏曲方面的学识。对于整个中国文化历史背景，也必须有一个笼统的概念。《游园惊梦》小说含义，和中国戏曲史上"昆腔'的兴起与衰微,有不可分离的关系。

昆曲，兴起于明嘉靖初，衰微于清乾隆末，独霸我们剧坛近三百年。明嘉靖之前，中国戏曲有南北曲之分，其间互有消长。忽然一种新的腔调产生，镕铸所有南曲之优长，又吸收一部分北曲的特点，成为一种极优美动听的音乐，这就是昆曲。到了晚

明，戏曲作家逐渐往格律和辞彩的路上发展，早先元曲那种朴素愚直的形式内容就逐渐消失。于是昆腔戏曲变成文人雅士和宫廷贵族吟唱赏玩的精美艺术品,成为一种‘ 贵族文化 ”,而和一般趣味凡俗的老百姓逐渐脱离了关系。这种趋势发展到极端，终于在清乾隆年间，属于雅部的昆曲被属于花部的“ 乱弹 ” 所打倒。如此,高雅无比的纯艺术品,由于曲高和寡,引不起俗众共鸣,而含冤凋萎。

花部(乱弹)诸腔,包括弋阳腔、高腔、京腔、皮黄、秦腔等等，经过一场角逐杀伐，终于由皮黄称霸，鼎定江山垂二百年。皮黄即西皮、二黄两种腔调之合称,这一剧种,发皇其命运于北京,故又叫京戏，因北京改为北平，所以又叫平剧。皮黄改用胡琴为主要伴奏乐器（昆曲则用笛箫），如此唱戏的人调门高低可以自由。皮黄之能战胜群雄，是由于它的通俗，但也因为通俗，在文学艺术方面的成就便远不及昆曲。许多文人不屑再写剧本，所以皮黄取代昆曲以后，真正成功的剧作家竟没有几个。

昆曲虽被皮黄取代，但昆戏之中一部分在故事、关目、排场等方面适合演出的剧目,在剧坛上依旧留存下来,《游园惊梦》便是其中有名的一出。

清末民初，是京戏的极盛时期。民国以来，旦角如梅兰芳、程砚秋等，生角如余叔岩、马连良等，都是艺术造诣极深的剧坛演员。其中尤其梅兰芳，把自从有皮黄戏以来的旦行艺术，提携到最高巅峰。他也受过昆曲方面的严格训练，《游园惊梦》就由他唱得红极一时。他南下唱戏,演《霸王别姬》,多半是金少山的霸王，两人配得很好，引得观众疯狂喝彩。《游园惊梦》小说里，赖夫人和余参军长的对话，以及窦夫人最后对余参军长“ 黑头 ”的笑评，所指即与此有关。

梅兰芳时代过去后，京戏就急速走下坡路，主要也是和当年昆曲一样,脱离了现实俗众。现在一般人,看电视,看电影,看话剧，却不能和国剧发生共鸣。昆曲就更没人唱了。显然这种中国最古雅的戏剧音乐，似乎已经到了尾声。这是中国戏曲史上的一大危局。

当我们对中国戏曲兴衰史有了大致如此的概念，白先勇这篇小说,幅度便骤然增加。《游园惊梦》这出戏,是昆曲类型的代表。而昆曲是中国戏曲的精华，也是中国古典文化的精华。钱夫人终于“哑掉”,不能把此戏唱完,就是作者暗示中国古典文化的中断。

我们中国传统文化，有一个光辉灿烂的过去。可是就因为太讲究纯美、纯粹精神，丝毫不肯接受现实俗世的污染，在今日的平民世界里，已和一般人的生活几乎完全脱节，再也无法受到欣赏和了解。于是人人遗弃古老优美的中国文化，趋奔迎接崭新通俗的西洋文化,正如清乾隆年间,通俗的“花部”乱弹终于取代了优美的“雅部”昆曲。如此,小说里钱夫人的今昔感触,以及往日悼念,就有了更深一层的含义,而《游园惊梦》也就变得好像是作者对我们五千年传统文化的一阕挽歌。

除了采用昆曲兴衰历史之暗喻，作者还用别的方法来呈现传达小说的这种引申含义。钱夫人是南京夫子庙得月台清唱出身。“夫子庙”三字，就大有暗示作用，不必解释。得月台位于“秦淮河”，蓝田玉姐妹淘是秦淮河的歌女，这点也十分值得注意。秦淮河有重大的历史文化意义：六朝金粉，金陵春梦，朝代的兴衰，人事的更替等等，当然还有“隔江犹唱后庭花”的感慨。而这种千多年流传下来的秦淮文化，迄今也告一段落。如此，作者显然亦以蓝田玉的身世背景，影射中国文化的背景。蓝田玉嫁人侯门，成为贵族，更使象征含义获得一致性。今日她身分之下降,年华之消逝,暗示着什么,是显而易见的。

其实,“蓝田玉”这个名字,就有相当明显的象征含义。蓝田之玉是中国神话中最美最贵的玉石，李商隐就有一句诗曰：“蓝田日暖玉生烟”。(其他月月红、天辣椒等艺名,亦有暗示性:月月红即月季花，每月开，贱花也。天辣椒，影射蒋碧月之泼辣性格。)钱夫人不同于得月台那些姐妹,只有她一人是“玉”,而在我们传统文化中，玉，本来就代表一种高贵气质或精神。可是身为玉，是否就能永保华美光泽？钱夫人入窦公馆前厅，站在一株“万年青”前面照镜子的一幕，深具反讽意义。镜中出现的，当

然，是褪了色的蓝田玉——一块已经显然失色了的蓝田美玉。

如此，《游园惊梦》小说，从钱夫人个人身世的沧桑史，扩大成为中国传统文化——特别是贵族文化——的沧桑史。

同样的暗示含义，亦可引申到社会型态问题上。那就是，影射贵族阶级和农业社会的没落，平民阶级和工业社会的腾起。小说结尾，窦夫人问钱夫人："你这么久没来，可发觉台北变了些没有？"钱夫人沉吟了半晌，侧过头来答道："变多喽。"走到房子门口的时候，她又轻轻的加了一句："变得我都快不认识了——起了好多新的高楼大厦。"

"变"一字，就是这篇小说的中心主题。"起了好多新的高楼大厦"，即比喻工商业社会之兴起。我们还注意到，今日宴会里唱《游园》的后起之秀，是徐"太太"，不是徐"夫人"。作者如此暗示："上流社会"虽然还存在，"贵族阶级"却已隐逝无踪。

从又一个角度看，小说的影射含义也达及艺术创作问题上。中国的昆曲戏剧，其音韵之优美，舞蹈之柔婉，词藻之典雅和格律之严谨，都为其他戏剧形式所不及。然而这种纯艺术品，却得不到俗众的赏识，社会一般人要看的，是"乱弹"，是"八大锤"。文学作品也一样。人人争读通俗小说，人人抢阅武侠小说。可是像白先勇《游园惊梦》这样的作品，曲高和寡，恐怕被大多数人贬入艺术的冷宫，聊做客厅书架上的装潢品吧！

艺术，和现实，经常是对立的。两者之间有一种互相排斥的倾向。近年来，文坛人士，大声疾呼"艺术不能脱离人生"。这句话说得很对。可是问题在于"人生"一词定义如何。人类兼具肉性和灵性；人有现实肉体的生活，也有精神心灵的生活。如果否定人类精神的存在，人，只是肉体；人生，就等于现实生活，从这样一个前提来推论，"艺术不能脱离人生"一句，就十分荒唐无稽。反过来说，我们一旦承认人除了肉，还有灵，那么，以心灵生活为题材而和现实生活不大有关的艺术创作，也一点没有"脱离人生"。这一点是我们必须认清的。

最后，我要再回头谈一谈《游园惊梦》小说的最终主题——人生如梦。

前文讨论比喻技巧的时候，我已举例说明，作者如何在这篇小说里，苦心经营制造‘梦’的意象。也制造‘仙境’的意象。梦境和仙境，十分相像，只有一点大异：仙境是永恒的，梦境是短暂的。人类往往不愿面对‘人生有限’‘世事无常’的悲苦事实，却躲藏入“一切如故”的自欺幻想里。然而，俗语说得好，天下没有不散的筵席。今晚窦夫人这栋“上上下下灯火通明，亮得好像烧着了一般”的大楼公馆，那里持得了多久，转眼间就会灯火熄灭，烧成灰烬。

白先勇借由徐太太的演唱，把《游园》唱词中的《皂罗袍》、《山坡羊》二折之大半，引入小说里。所引《皂罗袍》的四句是：

原来姹紫嫣红开遍
似这般都付与断井颓垣
良辰美景奈何天
便赏心乐事谁家院——

钱夫人耳中听着这几句唱词，内心自白道：“杜丽娘唱的这段‘昆腔’便算是昆曲里的警句了。”钱夫人所谓‘警句’，大概主要是指戏曲的唱法。可是作者赋予的含义就不在于此。这四句唱词的内容意义，是‘世事无常’，这正是此篇小说的主题，也是中国自古以来一脉相传的文学主题。读白先勇这篇作品，我们很可能联想到《红楼梦》第二十三回。林黛玉和贾宝玉葬过桃花，黛玉独自走过梨香院墙角外，听到里面演习戏文，她们唱的，正是《牡丹亭》之《惊梦》一出(即《游园惊梦》)。而曹雪芹也把“皂罗袍”这四句抄入小说文字里。可是两位作家的处理方法完全不同：曹雪芹明白说出林黛玉听后，如何的‘心动神摇’，如何的“越发如醉如痴，站立不住”。而白先勇却是“一切尽在不言中”不借由小说人物明白的感伤反应，而借由作者的隐喻隐示或双关言语，把同样的小说主题暗中有力呈现出来，传达给予读者。

姚一苇先生在评析白先勇《游园惊梦》的论文里，也提到

《红楼梦》的影响，说：“像这类型的小说受红楼梦的影响是明显可见的,白先勇写人物、衣着、环境、动作、甚至写对白,都受到红楼梦的影响。”说得不错。白先勇此篇，描写景物人物形象活动之细腻，确实使人联想到《红楼梦》。可是我觉得，比这更值得留意和玩味的，是这两个小说作品最终主题之一致，或大约一致。

窦夫人金光闪烁、富丽堂皇的宴会，在我们这样一个无常的人世里，这样一个有限的人生里，确实只是一个虚幻的梦境。就如天堂一般纯美的大观园，也是个虚幻的梦境。我们如果要把今日虚幻的梦，自欺地当做永恒境界来陶醉，那么我们当然不能彻悟“世事无常”“人生有限”二句之真实性，认为只是空洞虚假的成语。此即是：

假作真时真亦假
无为有处有还无

可是，换一种说法，含义就大异其趣：

我们如果像钱夫人那样，死命攀住早已成为虚无的过去，把消逝了的往事当真再来体验，那么，眼前实实在在进行着的宴会，看来当然就好比虚梦一般。此亦是：“假作真时真亦假，无为有处有还无”。

《红楼梦》的主题含义，只符合我们的第一种说法。也就是说,曹雪芹相当确定地认为人生是‘假’,解脱才是‘真’。可是《游园惊梦》小说作者，显然还徘徊在犹疑不决的阶段。就这一点来论，白先勇的世界，比起曹雪芹的世界，更像一个谜，更是真假难分,虚实难辨。在这个意义上说,《游园惊梦》更比《红楼梦》具有反讽的意味。

而《游园惊梦》小说里，有关真假虚实的主题含义，白先勇十分巧妙地用戏剧表演的意象来表征（包括实际之演奏唱作，钱夫人心理上的重演过去，小说角色之清唱背景等）。我们时常听人家说,人生好比一个舞台,我们都是舞台上 的演员。白先勇显然亦存心以舞台或戏台，暗喻人生；以表演唱戏，暗喻生活动作。

可是，舞台上的戏剧，故事不都是虚构的吗？表演的人，不都在作假吗？

如此推想，我们觉得，白先勇虽然没有曹雪芹那种自以为是的把握，他的人生观到底还是大大偏向于消极否定的一面。

另又一点值得注意。白先勇此篇，运用平行技巧，以过去存在过的人物和发生过的事情为依据，为“原本”，而在今日现实环境里大量制造对合之“副本”形象。这也就是说，白先勇把“昔”当做实存的本体，把“今”当做空幻的虚影。然而，“昔”，不是明明消失无迹了吗？“今”，不是明明就在眼前吗？如此，白先勇暗示：虚即是实，实即是虚。假才是真，真才是假。这种矛盾论法或想法，正符合我们中国道家哲学思想。而白先勇对今与昔的这种看法，恰好又可由“太虚幻境”那副对联句子来引申，虽然《红楼梦》完全没有“昔是实”的含义。如此观之，白先勇的世界，比起曹雪芹的世界，在逻辑观念上确实更为广袤复杂。我们很可以把白先勇的小说主题，视为曹雪芹小说主题的扩大和延长。

（选自欧阳子《王谢堂前的燕子》，
台湾尔雅出版有限公司 1976 年版）

别、车、杜在当代中国的命运

夏中义

别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫在当代中国大起大落的戏剧性命运，堪称是中外文学关系史上的奇观。从建国初到“文革”前的十七年间，没有哪位西方美学家能像别、车、杜那样深刻而广泛地影响我国的文学思潮及政策；而后来，也没有哪个西方美学流派竟如别、车、杜那样被十年动乱蛮横地钉在耻辱柱上。在如此大起大落之后，在对外开放、各色西方美学新潮纷至沓来的今天，曾在我国独树一帜的别、车、杜却反而淡泊落寂，这更耐人寻味。故，纵横考察别、车、杜在中国的境遇，其实也是从影响性比较的角度去回溯且评判中国当代文学思潮的构成及其流向的历史变异。

一、亲和性：背景与契机

以别、车、杜为代表的俄国革命民主主义美学所以能在中国大传播，首先得归功于周扬，这大概已是定论。因为周扬不仅是我国文学史上最早翻译、研究别氏和车氏美学论著的专家之一[①]，而且，即使在建国后出任党在文艺界的首席行政官时，他对别、车、杜的崇敬之心也始终不渝。个人在历史上是有作用的，特别是当他大权在握、踌躇满志时更想跃跃一试。但个人的历史作用又很有限，他将受制于各种条件。我的意思是说，把别、车、杜对当代文坛的巨大影响仅仅归咎于周扬政治地位跃迁（从三十年代地下左联党团书记晋升为五六十年代执政党中央宣传部负责人)的结果，这未免流于皮相，因为，在‘一言堂’年代，一个党内理论家若能将个人学识或理论兴趣转化为中央决策，只有在这两种情况下才属可能：要么最高领袖首肯，要么其见解实在是集中了领导阶层的普遍呼声。这就是说，只有从个人行为中析出某种超个人的原因，我们才会弄清周扬所崇尚的别、车、

① 1935 年《译文》二卷二期刊登周扬翻译的别氏专论《论自然派》，这是《1847 年俄国文学一瞥》的片断。1937 年《希望》杂志创刊号发表周扬论车氏专著之论文。1942 年延安新华书店出版周扬翻译的车氏《艺术对现实的审美关系》，取名《美学与生活》。

杜何以与当代文坛有着如此深挚的亲和性。

比较别、车、杜与当代中国文坛的这种亲和性，无非是指这两者在不同时期的文学系统彼此交流或融合赖以发生的那种潜在基质，正是这些潜伏在各自身上的先验性基质才使这两者在日后能一见钟情。这与恩格斯所说的，某种学说的流行程度与实践对它的需求成正比，是一回事。这是供求之间的微妙平衡或默契。简言之，只有当别、车、杜确有满足缓解我国的美学亟需的亲和性，惯于封闭的当代文坛才会赏脸开禁。

别、车、杜对中国的亲和性可用一句话来表述：这就是在一国范围内使自然派文学服务于民族解放运动。正是这块美学磁石牢牢地吸住了我国文坛。这吸附力来自磁石的两极：一极为政治即革命民主主义倾向，一极为艺术即现实主义方法。这恰巧与周扬等人的追求一拍即合。从履历表上看，延安年代无疑是周扬、冯雪峰等人青春时的光辉记录，但他们的美学素养却更多地受到五四新文学和三十年代文学的直接熏陶。这一政治家兼诗人兼理论家或兼翻译家的风雅戎马生涯，像精灵在诱惑他们去寻找连接革命与艺术的美学桥梁。这桥梁便是现实主义。原因很简单，在他们看来，革命的使命既然在于唤醒民众认识并改造世界，那么，现实主义文学便是宣传、激励民众憎恨旧时代、欢呼新纪元的最响亮的号角。因为以批判眼光来审视现世的现实主义具有很高的社会认识功能。这就与别、车、杜想到一块去了。

植根于十九世纪自然派土壤的别、车、杜当时也面临俄国革命民主主义激流。他们唯恐浪漫派的忧伤和神秘情调麻痹了国民灵魂，于是就高扬起直面现世的果戈理旗帜。正是这一惊人相似的背景与观念，才使别、车、杜超越了世纪的疆域，在当代中国喜逢知音。这就解释了为什么鲁迅译普列汉诺夫《艺术论》比周扬译车氏《艺术对现实的审美关系》为时要早，但对当代文坛的影响却不如后者，因为普氏《艺术论》重在原始艺术的发生，它与现实主义隔了一层。这也解释了：为什么同为现实主义的巴尔扎克的文论却没风靡中国，因为这位法国大师不是革命民主主义

者。看来，整个西方美学史，能在政治与艺术两方面皆投中国文坛所好者，非别、车、杜莫属。加上我国建国初期外交上“一边倒”,加上他们平民革命思想家的身分,加上马、列的赞颂,这就更使别、车、杜俨然成为能在‘文革’前中国得以传播的惟一的非马克思主义的西方学派了。

综上所述，只是从一般逻辑层面探讨了别、车、杜何以能在中国传播的亲和性，它还不足以解释别、车、杜美学为何又被融合为中国当代文学思潮的重要组成部分。这就要深入探讨这一亲和性赖以实现的契机。

新中国文坛似乎是在 1956 年才正式发觉别、车、杜的巨大价值的。何谓‘正式’?因为在此以前,尽管周扬对别、车、杜倾慕良久，但毕竟是个人的“精神恋爱”; 1956 年则不同，“双百方针”刚颁布，当整个文坛首次反思建国后的文学现状时，举座皆惊公式化、概念化已成通病。失却了现实主义精髓的作品犹如患软骨症站不起来。文坛匆忙注射别、车、杜美学来壮阳补气。温情脉脉的私人亲和性于是变成倾国倾城式的焦灼或冲动。中央级的《文艺报》开始长篇累牍地讨论‘写真实’、‘典型’和‘形象思维”，而这正是别氏生前著述甚丰的三大命题。

倘若站在今天来看 1956 年的文学反思，那么我要说：那次以高扬别、车、杜为前导的全国讨论不过是个信号，其实质是要酝酿一次不大不小的文艺政策调整，亦即在坚持毛泽东文艺方向的前提下作局部性的美学修正。为何要作此修正？这将涉及到对《在延安文艺座谈会上的讲话》的总体评价。《讲话》无疑是一部伟大的历史文献，它为党在战争年代的文艺方针奠定了理论基石。但它毕竟不是文艺美学，而是艺术政治学。它不是系统总结了古今中外无数作家、读者、批评家所贡献的浩如烟海的艺术经验再来界定文学的本质、特征和功能，而是依据党在抗战时期的中心任务再来规定文学如何配合。作者的关注点不在“文学是什么”而在“文学应干什么”。当中华民族仍处于危急时刻时,毛泽东想把国内一切力量(包括文艺)都动员、组织起来救国救民，这正显示了革命统帅的胆略和气魄。历史需要他这

么做，他顺应了历史的需求。但历史的合理性并不等于美学的正确性。被军事共产主义所证实的政策和平年代未必适用。假如把一时奏效的条条奉为永恒尺度而不顾时空转换，生搬硬套，动机固然可嘉，效果很难美妙。但这已是八十年代的看法。建国初的文坛可不这么看。无论是来自延安窑洞还是上海亭子间的文艺家，他们大多沉浸在普天同庆的狂欢中，这是一种纯真冲昏理智的青春型激情。当解放军的红旗抖落他们的胜利泪花时，毛泽东的战时文艺方针也就历史地内化为他们心目中的文艺方向了。诚然，延安文艺之花确有其独特光彩，如丁玲《太阳照在桑乾河上》为代表的直接描绘革命场景、让工农兵当主角的作品就为现代文学史奉献了"新的世界、新的人物。"但事情还有另一面：与巨人如林的五四文学、佳作如涌的三十年代文学相比，延安方针的成功恐怕主要是政治性而非艺术性的。《太阳照在桑乾河上》较之《莎菲女士的日记》有远为恢宏的背景，但就人物造型的人性深度而言，很难说前者已超过后者。可惜当初文坛没有颖悟到这一点。而是相反，教条主义地照搬延安方针，坚执文艺为工农兵服务也就是必须写工农兵、捧工农兵当主角，舍此不足以突出人民是历史创造者的崇高地位，这就不仅使刚被拓宽的题材域（即写前人未写过的"新的世界新的人物"）濒临刚性紧缩(即只能写"新的世界、新的人物"),无形中剥夺了一大批对旧社会深有体验的老作家如巴金的创作权；更严重的是，它还铸成了一连串的思想混乱，后来竟混乱到连能否写"小资产阶级""英雄的缺点""家务事、女儿情"这样最起码、不言而喻、不证自明的美学常识都成了文坛的禁区。于是只好"赶任务""图解政策",出现严重的公式化、概念化的倾向。文学从属于政治，到头来使文学失却了艺术品性。

上述态势直到"双百方针"问世才有所收敛。真正的作家、理论家难以容忍只讲政治、不问艺术的拉普派倾向在中国重演。冯雪峰干脆斥之为"反现实主义"，周扬则在二次文代会上重申"写真实"这一俄国现实主义原则。冯雪峰扮白脸，周扬演红脸。这曲红白相间、用心良苦的美学唱和,意图是想用别、车、杜理论

来冲淡或补救延安方针的偏激，这就不免对毛泽东的战时路线产生了些微差异。这一差异实是出于对艺术规律的追认，并非是政治上的离经叛道。这就是说，周扬言必称别、车、杜，并不是想摒弃"文艺从属政治"这一大方向，相反，他倒是发现俄国自然派在遥相呼应革命民主主义思潮的同时并未失却其高度艺术性，正是这一点才使他斗胆在"如何从属"这一局部作出美学修正。周扬对延安方针是求大同存小异。在"文艺从属政治"方面，同；在"如何从属"方面，异。倘若尊重历史，想必五十年代的周扬也无此胆识竟敢怀疑"文艺从属政治"这一法宝。实际情况倒是，就在周扬疾呼作家要"积极参与生活""写真实"这一报告末了还别有滋味地拖着一条重提"学政策"的尾巴。这是政治保护色呢，还是纯属理论的含混？大概半是出于中国式的生存智慧，半是源自思维运演的不彻底。这是一团极其暧昧的政治一文化心态。周扬深谙国情。在中国，有些事可说不可做，有些事可做不可说。调整文艺方针或许是属于"不可说"的一类。但"不可说"又分两种：一是心里清楚嘴上不说；二是嘴上不说是因为心里没想透。周扬也未想透。他不可能比我们早三十年便认准造成公式化、概念化的根子，就是那个至高至圣的"文艺从属政治"论。这就解释了为什么周扬报告在慷慨陈辞之余又吞吞吐吐。除了政治因素，主要是因为他在理论上是摇摆的。他总想让既定方向同艺术规律达成妥协，即奢望不可调和的矛盾在其掌心奇迹般地共处。他徘徊在毛泽东与别、车、杜之间，这是夹缝中的奋斗。他既然是在当代格局中另觅中国文艺之路，也就不能不受到各种力量及观念的扭曲，于是其思路有时就不能不像游蛇作大幅度的迂回或摆动。

这种欲露还藏、欲醒还迷的混沌心智恐怕不仅是周扬的思维特征，也是当时中国文艺思潮的普遍性格。由周扬挂帅、委托以群主编的《文学的基本原理》便能证明此点。这部发轫于1961年"调整"时期的中国第一部高校文论统编教材，其理论结构留有明显拼凑的痕迹。看现象，你可以说这显露了编撰者系统思维的疲软；但若联系建国后文艺思潮的曲折历程来看，我得

说：这恰巧是对当时文坛的思辨理趣的一种文体积淀。形式积淀原为艺术美学的热点，没想到在科学思维领域也有它的飞地。

该教材的结构是板块式的。统辖全书的绪论是对外树起的旗帜，由篇幅浩大的毛泽东延安讲话来覆盖教材对文学本质、起源、创作、作品、鉴赏及批评的块面型著述。这是一次绝妙的编排。因为这么一弄，有关战时方针的权威论纲就能和意在纠编的 1956 年美学修正，皆以公认的概念化知识系统的形态，兼容并蓄，铸为一体了。这有两个好处：它不仅能将那些年现实主义的萌动以学术形态传之后人；更要紧的是，它又可掩饰自己对延安方针的美学离异，免得节外生枝。事实上，这一靠政治技巧来建立的理论均势达到了预期目的，它加速了别、车、杜美学的中国化进程，使之真正融化为当代流行文论系统的重要组成部分和重大来源之一。

别、车、杜在文论教材中是以‘ 准马列 ’的面目出现的。脱胎于阶级斗争为纲年代的教材特别讲究对西方思想家的论资排位：即它不是按对象的美学成就，而首先是看他的政治表现再来确定被引证的次数。马、恩、列、斯就这样依次被教材分别引证了五十、四十九、四十八、十次。有意思的是，别、车、杜是资产阶级革命民主派，却也分别被教材破格引证达二十四、十、六次之多；其中，别、车的位次已赶上或超过斯大林。至于正统马克思主义文论家如德国梅林、法国拉法格则对不起，教材只提到他们各一次。匈牙利卢卡契虽比他俩多一次，却是为了充当修正主义靶子。由于马、恩、列、斯生前无暇撰写美学专著，故一旦涉及到文学“ 内部规律 ”即艺术美学范畴时（如真实、典型、形象思维、创作方法、鉴赏、批评等），别、车、杜的遗产就理所当然地晋升为教材的百科全书式的经典性渊源。为了突出别、车、杜的“ 准马列 ’的地位，教材还将康德、黑格尔作陪衬，别、车、杜是攻无不克的矛，康德、黑格尔是一戳即穿的盾。

别、车、杜在教材中到处以圣贤的庄严声调颁布现实主义教义，因为他们确实说出了当时文坛非常想说、却又一时难以出口的话。是的，别、车、杜与中国文学思潮的关系并不是那种纯学

术性引证与被引证的关系，相反，这两者的亲和性是以深刻的历史背景、文学观念及其政治契机的高度契合为基础的。我还想说，别、车、杜对于周扬，对于教材编撰者，对于整个中国文坛的深沉影响，最主要的恐怕还不在于理论层面；它在于：别、车、杜的学识、素养与气质其实已经浸润了整个两代中国文论家的心灵，有些甚至已经实实在在地内化为他们评判文学的眼光、尺度或视野。别、车、杜是足可笑慰了：因为他们不仅为俄国革命哺育了几代志士（从民粹派到早期马克思主义者），而且在当代中国也曾被供为现实主义美学的英雄图腾。

二、美学崇拜：原型与变形

科学不是宗教。无论别、车、杜怎么伟大，一旦不是将他们视为研究对象，而是奉为一群屏息瞻仰的圣像，这也就谈不上对原型的客观把握了，即原型势必变形。教材在这方面很有代表性，可以说是对当时笼罩文坛的崇拜氛围的一个缩影。

变形之一 就是倾向于把别、车、杜看成是铁板一块的、自觉实践政治使命的现实主义集团。这与事实不符。严格地说，别、车、杜基本上是一个由历史追认的思想派别，而决不是在生前便结盟的俄国“三家村”。至少别氏绝无此意。他甚至不认识车、杜两人。别氏最后的名篇是《1847 年俄国文学一瞥》，翌年即殒；而车氏的美学处女作《艺术对现实的审美关系》脱稿于 1853 年，《果戈理时期的俄国文学概观》一书则撰于 1854 年——即使就美学接轨而言，彼此间还中断了五六年，他们在政治关系上不可能‘铁板一块”。

别、车、杜在现实主义美学方面倒是互为源流的，但还称不上是一个真正系统思维意义上的、方法统一、结构严整的美学体系。别、车、杜在合力构筑自然派美学大厦过程中是有分工的：假如说别氏率先提供了观念框架，车氏随后奠定了方法基石，那么，杜氏的应用性批评则像瓷砖装饰了墙体。但这一分工又是很偶然的，它并不受制于总设计师的整体蓝图，事实上，当时俄国也没有总设计师，即缺少黑格尔式的集大成者来系统整合别、

车、杜的研究成果,使之熔为严整体系。故,别、车、杜美学给人的总体印象，与其说像一座格局典雅、结构沉稳、保存完好的宫殿，不如说是一堆气度非凡、轮廓粗放、裂痕累累的遗址。

别氏与车氏在方法论上的哲学裂痕是颇有名的。虽然同样坚执文学“再现现实”,但“现实”这一词语在两个不同的哲学框架中却被赋予了不同涵义而成为一对自相矛盾的逻辑起点。在早期信奉黑格尔的别氏眼中，“现实”并非是指唯物史观意义上的社会存在，而是指理念在其自由发展链条中的某一显现自身的环节,这样,“再现现实”公式便近乎滑稽地被阐释为是理念借助诗人来实现对自身的某一感性形态的审美观照。车氏当然不愿苟同。车氏是信奉费尔巴哈的。费尔巴哈称黑格尔理念论是头脑立地的理论，而他的使命就要把颠倒的哲学再颠倒过来，追随先师的车氏在美学领域也勇敢地将浮在理念虚空的“现实”拉到地上,并给它一个更质朴的日常命名:“生活”。从此,别氏树起的自然派美学构架才算被安放到一块坚实的基石上，因为别氏把现实误解成是理念的“影子”，这无异是掉进了柏拉图的陷阱,到头来势必会把文学贬为“影子的影子”,这未免与别氏珍重文学的初衷相距太远。

但有趣的是，尽管理念论在根本上与自然派美学相悖，尽管别氏最终也告别了黑格尔，然而诱发这一哲学诀别的原动力却并非来自逻辑验证，而是来自他的道德责任或良心。因为即使别氏把“现实”当作理念的感性显现，似也不曾妨碍他激扬自然派文学的真实性。其推理如下：既然“现实”作为理念的感性显现是某种必然而合理的东西，那么自然派的使命也就“不是矫正生活，也不是修饰生活，而是按实际的样子把生活表现出来”。故在别氏心中，表现理念与“再现现实”实为同一意思的两种表达式，是换汤不换药。“‘现实’这个字眼意味着一切——可见的世界和精神的世界，事实的世界和概念的世界，认识中的理性和现象中的理性——总之,显露在自己面前的精神,是现实性”。别氏这样解释现实，必然导致为现状辩护，因为历史上所发生的一切，即使是恶行，也是“神的理念的同样合理而且有效的发

展”,即皆体现着理念的必然性和合理性,由此他得出结论“一部真正富有艺术性的作品，把人的精神提高和扩大到洞察无限事物的地步，使人和现实和解起来，而不是去反对现实。”于是，愈现实的也就等于愈理念的，即神的。所以我说，从绝对理念出发似也可通向自然派美学；或者倒过来，别氏的现实主义胚胎本就是在黑格尔框架中发生或孕育的。一个自然派美学之父在哲学上竟是唯心的，一个勇猛呼唤文学应无情解剖生活的批评家在总体态度上却曾是同现状妥协的。这确实令人费解，同时也使人大开眼界。它告诫我们：人不是清一色的。他那活生生的原型远比人们所设想的要复杂。

只有惯于将现实主义兑换成是艺术中的哲学唯物论的机械论者，才觉得别氏美学的内在分裂是不可思议的。至于中国教材作者当然更不愿关注别氏的哲学失策和政治迷误。他们是带着红色镜片来仰望别氏的，结果别氏就遍体闪烁着车尔尼雪夫斯基的光焰。其实，别氏的政治色彩远不像教材所渲染的那般自觉、持久、炽烈。这倒不是说别氏缺乏民主主义意识，而是说“它们只停留在本能的和反感的限度之内。”因为别氏明白,在当时的政治条件下“应用和实现他的信念是办不到的事；即使可能,他本人却既没有足够的学识,甚至也没有必要的气质”,所以屠格涅夫在他的《回忆录》中,也指出,别林斯基明智地限制了自己的活动范围，只限于在批评的字里行间透露其信念，而不逸出文学圈。这就是说，与壮怀激烈、乐于政治活动的车氏相比，别氏更像是一个纯思想型的美学家或大批评家，也因此，其政治态势就不会激化到直接献身地下活动；也因此，黑格尔理念论才可能会阴错阳差地使他迷误一时而后又痛悔不已。

别氏与车氏在哲学与政治倾向方面的差异纯属同一营垒中的差异。教材所以会疏漏这类分析，除文体特点外（教材不必像专著对别、车、杜的总体关联和局部分野作系统阐述),根子或许还在于：教材毕竟是在“文学从属政治”这一大框框下引证别、车、杜的。这就是说,尽管周扬引进别、车、杜是想从美学上去补救延安方针,但由于未能从根本上扬弃“从属论”,故反倒不免将

别、车、杜政治化了或者说，在周扬和教材作者心中，别、车、杜身上的革命光泽和阶级斗争气息实在是比其美学成就更令人敬仰，更倍感亲切的。为何别氏对自然派美学的贡献远较车氏深广，他对中国的影响却反不如后者？原来，被誉为“俄国革命的普鲁米修斯”的车氏，其巍峨的政治身影早已压倒了别氏的美学家形象。从表面来看，别氏被教材所引证的次数比车氏多；但看实质，教材对别氏的把握与其说合乎原型，不如说已经过车氏渠道的过滤、变形；换言之，教材对别氏的印象更接近车氏眼中的别氏，即《果戈理时期的俄国文学概观》中的别氏。

正是在这个意义上，我相信屠格涅夫的话是对的：即别氏的接班人人选原先不是车氏，而是瓦·尼·迈科夫——可惜这一有才华的青年不幸夭折，遂使车氏顶替。实际上，车氏也确实没有全盘接过别氏的衣钵。车氏对别氏美学有继承有发展，但也有不容掩饰的过失。准确地说，车氏在文学本质论、功能论方面对别氏是有发展甚至走向极端的；但在创作论方面，他对别氏关于幻觉、灵感、无意识、作家情致、艺术天性等等精彩论述则取轻率遗弃的态度。当车氏再三强调创作就是复写原型或充当现实的替身时，别氏对创作心理的那些流光溢彩的近代描述有什么价值？车氏对别氏美学的这一若即若离的姿态，还可从屠格涅夫对他们的不同态度中得以旁证。屠氏是深深地敬重别氏的，他称别氏为挚友诤友；但他对车氏、杜氏则颇多微词，敬而远之，这既是因为西欧派同革命民主派有不同政见所致，同时也蕴有一个艺术家对过于偏激的政论家的某种不敢恭维吧。我甚至还想说，在创立自然派美学的工程中，车氏除了替别氏觅到一块方法论基石外（这是有功的），他在其他方面并无大建树。对此，车氏曾这么辩解：因为他没有生活在果戈理刚刚崛起的年代，故不能像别氏那样有幸享用这一鲜亮的自然派的活样板。这就是说，任何新学说的开创皆有赖于新对象的刺激，车氏偏偏未能碰上一个比果戈理还新的流派，所以对现实主义美学，他也就说不出比别氏更多的东西来。这番话半是自谦，半是狡辩。自然派在车氏年代固然远未走到它的尽头，这是事实；但自然派在果戈

理后仍有发展，这同样是事实。从果戈理到屠格涅夫到陀思妥耶夫斯基到列夫·托尔斯泰，自然派在俄国的流域愈益壮阔，相形之下，当初别氏对现实主义造型法则的概述纵然天才、机警、精当，但它毕竟还处于形态描述层面，至于对现实主义的发生学研究，对它与其他造型法则的比较研究等等皆有待深化。这就是说，倘若车氏所处的环境不是如此冷峻，倘若车氏能像别氏那样苦恋文学而不是献身政治，则他在自然派美学方面是有可能建立不亚于别氏的功勋的。然而，没有。

简直是无巧不成书：我国教材对别、车、杜的态度竟与车氏对别氏的态度如出一辙。这是视界的极度融合。譬如教材引证别氏重点取自如下两篇文章：一是 1835 年写的《论俄国中篇小说与果戈理君的中篇小说》,一是《1847 年俄国文学一瞥》。前篇是在俄国文学史上首次揭示了自然派的现实主义造型法则，后者则提出了自然派文学在革命民主主义潮流中所肩负的启蒙功能。把这两者合在一起，恰恰迎合了中国文坛的美学期待。别氏所阐述的似乎正是他们所苦苦思索的。这是在同一钟面作双向互逆运动的两根指针：假如说别氏是在探求怎么使高度艺术的自然派文学更敏锐地感应民族解放运动，那么，中国同仁正好倒过来，他们是想寻觅文学在为政治服务时如何不失其艺术性。或许中国教材在接受俄国美学时未免功利，故它往往不是从科学系统角度去全面把握对象再决定取舍，而是近乎以“学用结合、急用先学”的实用主义技巧来肢解别氏 如《论俄国中篇小说与果戈理君的中篇小说》，它只截取作者有关现实主义特征的语录，而对其中同样漂亮的创作心理描述则视而不见；又如对《1847 年俄国文学一瞥》，它特别倾心于作者有关文学的社会使命之宏论，但对文中强调文学的审美品性则置若罔闻。其实，最富辩证思维的别氏(与车氏、杜氏比较)也正是在《1847 年俄国文学一瞥》中充分显示了一个革命民主主义美学家的坚贞和成熟；即使在他最激奋地弘扬文学的社会功能的同时也丝毫不忘文学首先是艺术，并还特地通过对赫尔岑与冈察洛夫的风格比较来突出他对后者真正充满灵性的艺术禀赋的一往情深。但所

有这一切，连同别氏的艺术幻觉说、创作无意识论、灵感论、情致说等等，一概被教材剔个净光，结果，俄国美学史上最富于艺术丰采的大批评家被割裂得只剩下干巴巴几条筋。

教材对别氏的近代文艺心理学成果如此鄙夷不顾，首先是出于哲学的偏见。自从俞平伯唯心论被戴上“反动”帽子，新中国曾流行恐心症，谈心色变；“心理”、“心灵”、“心态”或与心有关的“灵感”、“无意识”、“幻觉”等皆像瘟疫唬得人们远远躲避。心理学成了“资产阶级伪科学”。唯心＝反动，唯物＝革命，已成为约定俗成的哲学方程式，还自以为这就是马列主义。把马列主义挂在嘴边的人往往很少马列主义，因为他们偏偏忘了列宁说过的精致的唯心论比粗俗唯物论更接近辩证唯物论。就创作论而言或许更为典型：注重内省的唯心论者历来能比拘泥实物的机械论者掘出更多的艺术心理奥秘。黑格尔赋予别氏的那份思维弹性和美学智慧也远远超过了费尔巴哈对车氏的馈赠。可惜当初教材的编纂者不见得有这个眼力。

其实，文艺心理学作为一个纯学术部门离政治实用比较远，这是别氏的上述成果遭到教材冷遇的另一根子。“近朱者赤”。能被政治拿来实用者才叫有用。在“从属论”者眼中，文学既然是政治机器上的附件，它当然纯属服务性行业，不必有自己的独立品格，于是重在描述创作规律的艺术心理学也就失去了存在的价值，于是作为创作主体论的别氏“情致说”也必然会被教材所埋没。这里用得上杜勃罗留波夫的一句自白：他只关心作品蕴涵的社会意义及其他可能发生的历史一政治效应，至于作品的创作过程，则兴趣不大。杜氏是一位卓越的政论性文学批评家。他从自身的学识、素养和兴趣出发来划定自己的职能圈，这本无可厚非。问题是教材在冷落别氏文艺心理学的同时，却又隆重推举杜氏《什么是奥勃洛摩夫性格》、《黑暗王国的一线光明》、《真正的白天何时来临》等文章为文学批评的楷模，并以此为最高尺度来衡量别氏，说《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》的价值也在于激励作家“更好地运用文学这一武器来为社会的发展服务”云云，这实在离谱了。且不说果戈理写小说到底

有几分暴露现世的激情（这还有待俄国文学史家去考证），即便是别氏本人在 1835 年，其民主主义倾向也尚未激化到 1847 年公开致信果戈理时的忧愤程度。

其实，作为一个批评家，别氏并非以政论性、却主要是以审美性而著称于世的。他在审美批评中所呈示的天分曾使屠格涅夫那样气质高雅、感觉纤敏的名家也屡屡为之折服。屠格涅夫惊叹：别氏在批评界“首创权总是属于他的。他的美学鉴别力几乎毫无差错，他的见解深刻入微，而且从来也不含糊。别林斯基不会被表面现象和外界事物所迷惑，不为任何影响和潮流所左右；他一下子就认出了美和丑，真和伪，然后以毫无忌惮的勇气说出他的判断——全盘地、不折不扣地、热情而有力地、信心坚定地说出它来”。更可贵的是，“每逢新的天才、新的小说和诗歌出现的时候，任何人也没有比别林斯基更早、更好地发表过正确的评论，真正的决定性的意见。”正是这种罕见的、穿透力极强的超前意识使别氏第一个为俄国文学发现了莱蒙托夫、果戈理、冈察洛夫和陀思妥耶夫斯基。对此，教材一概看不见。

为了政治而抑压艺术，为了政论而冲击审美，教材的这一偏激定势不幸使车氏也蒙受了一段委曲。车氏对文学本不缺乏情趣盎然的审美能力。他为列夫·托尔斯泰《童年》、《少年》所写的那篇审美批评，几乎像预言一样天才地断定这位年轻伯爵前程无量，但以“纯洁的道德感”和“心灵辩证过程”为标记的总体风格则不会变，只会愈益深邃或辽远。长达半世纪之久的托翁艺术生涯果然证实了这一点。这是何等珍贵的感受，远见和文字呵！教材却照例没发现。或许他们无法想象俄国革命的伟大殉难者竟还有如此锦心绣口。或许他们更喜欢他身上的粗线条和火药味，以为这才是革命家的本色，面对严酷政治扭曲人性、最后连一点幽雅气质都难以生存，他们反倒不惊讶。或许教材本身也是异化物，故对异化处之泰然。

历史是要嘲弄人的：有时你想进这一房间，结果偏进了另一间。想当初，周扬借“双百方针”之东风高扬别、车、杜，实在是想靠它来修正延安方针，他不失良机地抓紧“调整”时期来实施

教材编撰更是想延续这一修正；但，就在他竭力却又悄然地修正这一既定框架时，不料却更深地陷于框架而难以自拔。到头来，呕心沥血写成的文学原理，仍是讲“外部规律”多，讲“内部规律”少，还是政治压倒艺术。从别林斯基→车尔尼雪夫斯基→杜勃罗留波夫→周扬→以群主编的教材，我看到了美学的依次衰微和政治实用色泽的逐渐浓烈。至于别、车、杜在教材中的境遇，也是以膜拜开始，以割裂告终。君不见神龛高供的涂金菩萨，谁也逃不脱绿斑剥蚀的结局。

三、现实主义：神化与蜕化

别、车、杜在中国早成了现实主义美学的代名词。故，考察别、车、杜在当代中国的命运，无疑也就是考察现实主义在当代中国的命运。

不论是作为理论，还是作为艺术实践，现实主义在中国皆是一个被谈得最多最滥，同时也是一个被搅得最混的话题。现实主义到底是什么？直到八十年代初仍有人在啃这老掉牙的年轻命题。倒不是自己弄不懂便归罪外人，我只想指出一个事实：即这场因现实主义悬案而枝蔓横生、历时已久的美学混战最初并不自中国开始，早在果戈理时期，俄国文坛已在为它纠缠不清了。

说来难以置信：别氏身为自然派美学鼻祖，他对现实主义的理解也时常摇摆，其定义域是不确定的。当他把诗歌分成“理想的”与“现实的”两类时，他是从造型美学法则层面来界定现实主义的；但当他说“客观性是诗的条件，没有客观性就没有诗”时，他又把现实主义破格提升为是衡量作品是否艺术的绝对尺度，即不是作为一个创作方面的命题，而是作为一个艺术本质方面的命题了。这就违背了同一律。同一律要求人们阐述某命题应在同一逻辑水平上进行，不许作随机性位移。“是否艺术”与“怎样的艺术”是两种不同层次的逻辑水平：前者是艺术本质论，用以区分艺术与生活的界限，属元美学层次；后者是艺术形态论，用以辨别不同类作品的造型特征，属美学法则层次。譬如

“客观性”作为自然派的写实特征，它只有同浪漫派的直抒胸臆相比较时才显得凸出。“客观性”并不回答作品是否艺术，而只回答作品能否产生逼真效应即迫近读者的日常外观经验之真，使其读了觉得就像自己在生活中经历过一样。“客观性”纯属美学法则范畴。这是单杠，不是高低杠。可是，别氏不愿仅在法则层面（单杠）界定现实主义，却像在高低杠间忽上忽下地作即兴回旋，参照系瞬间紊乱。

诱发别氏参照系紊乱的原因颇多。用理念论来穿凿“现实”内涵便是其中之一。现实主义中的“现实”，假如严格地放到美学法则层次上来界定，那么，它主要是指艺术造型在外观形态方面所具有的那种对生活原型的逼真性。但理念论却又不时唆使别氏把“现实”等同于生活本身（当然生活又是理念感性显现的自身的怀节之一），这在实际上，无异是把“现实”与现实主义相割裂，旋即又把理念化的“现实”倒栽在现实主义身上，经过这么一手“换心术”，现实主义就身价骤涨，从造型法则层面一下跳到了艺术本质层面，自然派的旗帜于是变成裁决一切作品是否艺术的最高法规。

反逻辑的参照位移明明是一种思维病，但它在参与文坛论争时却又有壮胆鼓气之功。这当是别氏始料未及的。沙俄帝国是一个禁锢思想、却又恩准文学稍带自由的国度。民族解放运动的启蒙重任于是就压到自然派文学肩上。这一超负荷的使命既是现实主义的光荣，同时也孕育着危机，因为过于紧迫的政治亟需一旦烧着别氏的激情，其美学反省机能就可能被抑制，即不仅无力觉察自己的失算，反倒会雄纠纠地将某一理论假象当作神圣原则来捍卫。事实上，别氏也正这么做了。他似乎发现：将现实主义推上有权裁决一切作品的皇位，其实也就一劳永逸地宣判了非现实主义的浪漫派无艺术！这该是何等痛快！诸如“浪漫诗是幻想的诗，是理想的漫无节制的倾泻”；“柯斯科夫是一位情感诗人，所以不用到他那里去找艺术作品”；“凡是不精确的、不明确、混乱不清的，外表的意思像很丰富而实在的意思却很贫乏的作品都应该叫做浪漫主义的”[①]……请细细品味上述引

①朱光潜《西方美学史》下卷，人民文学出版社 1979 年版。

文的那份轻灵，它活脱脱地描出了别氏自觉得道时才有的惊喜和傲慢。

别氏不知道他在嘲弄浪漫派的同时也嘲弄了自己。因为他把自己放到一个和浪漫派同样无知的位置上去了。是的，浪漫派曾指责果戈理竟将农夫的酸菜和土烧也塞进了文坛。用贵族“美文学”模式来度衡，自然派当然一钱不值。只有用现实主义的眼光来看自然派，才会惊叹其独特的美。别氏为此而奋斗了一生。但有意思的是，当别氏掉转头去评判浪漫派时，他竟也患上了浪漫派的狭隘症：他不仅划不清作为一般造型的浪漫主义同梦幻妄诞的俄国浪漫作品的界限，更有甚者，他索性把整个浪漫主义连锅端了。他把污水和婴儿全泼了。对自然派与浪漫派在俄国革命进程中的作用当然不能同日而语，但历史坐标上的进步或倒退其实又很难确保人们在方法论上的科学或谬误。用一种极端去反对另一极端，其实质是用新偏见去置换老偏见，最终都是偏见。事情到了车氏那里就更糟，犹如一块烧红的铁经淬火而变得更僵硬。别氏早年对浪漫主义还说过公道话，车氏却对它怀有杀父之恨似地发誓，要斗到“文学上的浪漫主义这个名字被人忘却”。

别、车、杜美学的发生和发展离不开革命民主主义的政治推力，但推力过猛，又会把自然派美学撵出科学轨道。是的，严格地说，别、车、杜都不是在宁静书斋作玄思苦想的学者，他们更像是在战壕奔走呼号的鼓动家。他们无暇也没有情致来小心翼翼地编织美学的绣衣。他们是在贫民窟靠出卖文稿来维持生存和思想再生产的脑力无产者。你只要潜心回味一番他们的文风就颇能悟出一点什么了。这不是一条清晰有序的思辩溪流，而是像一团从胸口涌突的岩浆，暴烈扑腾，不仅吞没读者，也常常吞没了自己的思路，突然横射出一支流，浩浩荡荡，拐了个弯，再折回讨论正题。这是灵感激流的倾泻。这是交织着激奋与理智，讽刺与仁爱、抒情与远见的曲式自由的交响诗。不修边幅，无斟字酌句之悠闲。全然不是千锤百炼的精粹圆熟之作，倒更像断想的即兴联缀，冗长，却又妙语连珠，蒸腾着热蓬蓬的豪气、天赋

与血性。况且他们正年轻。杜氏一生只渡过二十五个春秋。车氏写出著名的硕士论文时才二十七岁。别氏离开世界时三十七岁，还不到不惑之年。再加上那个黑暗的年代，很难不偏激。上帝原谅他们。

照理说，事隔一百多年，师承别、车、杜的中国文坛应能对前人的偏颇有所警觉，但遗憾，除了朱光潜（请读其 1964 年版《西方美学史》下卷有关别氏、车氏的专论），当时很少有人指出这一点。相反，人们夹缠着感恩或敬仰来引证别、车、杜，结果，半是为自己找到如此伟大的遗响而声调激昂，半是为自己能和圣贤的脉搏按同一节拍跳荡而自豪。他们中不少人本就是从延安风风火火地走过来的。他们也是燧石，让别、车、杜乒乒乓乓地敲出火光自身就将被映得像透亮的红玛瑙。“英雄所见略同”么。于是，别、车、杜的情趣也就成了他们的情趣，别、车、杜的眼光也就成了他们的眼光。文论教材所提供的那份西方作家人名录充分证明了这一点。

教材引证西方近、现代小说家（包括意、德、西、法、英、美、俄、苏诸国）共计三十六人，其中被冠以现实主义称号的作家二十四人，占总数的三分之二，由塞万提斯、歌德、司汤达、巴尔扎克、狄更斯、列夫·托尔斯泰、契诃夫，罗曼·罗兰、德莱赛等结集成一个声势显赫、压倒一切的精英阵容；相比之下，非现实主义作家却只勉强收罗十二人。占总数的三分之一。这未免太不公正。因为西方小说史若从文艺复兴时期薄伽丘《十日谈》算起迄今已有七百年，其间包括人文主义、古典主义、启蒙主义、浪漫主义、现实主义、自然主义和现代主义在内的各种流派或美学法则的接踵更替、交互消长，现实主义纵然辉煌，它也只是作为小说史的重点篇章而称雄于十九世纪中叶至二十世纪初叶，一、二次世界大战后的西方文坛已是现代主义的天下。但教材却未能看到这幅历史图景。它太偏爱现实主义了。或者说，现实主义在其编撰者心中早被神化为惟一的文学正宗，故教材作为一个从现实主义的视角来阐释文学要义的系统，它势必处处突出它所酷爱的俄苏现实主义作家，并把那些未必是正统的现实主义

者如人文主义的歌德、浪漫印记颇深的普希金和自然主义的福楼拜等也统统拉进了庞大的现实主义营垒。非现实主义小说家，或只是作为现实主义的陪衬如乔治·桑（浪漫主义），或只是作为现实主义的对立面如左拉（自然主义）才得以在教材露面，至于横亘二十世纪西方文坛的现代派小说家则更可怜，无论是卡夫卡(表现主义)、乔依斯(意识流)、萨特(存在主义)、海勒(黑色幽默)还是西蒙(新小说派),竟连在教材里充当反面教员的资格都没捞着。教材信奉现实主义可谓诚矣，为了定于一尊，不惜罢黜百家。

比起别、车、杜对现实主义的神化，中国学生是有过之而无不及的。概括地说，它在如下三方面比先生走得更远，一、别、车、杜神化现实主义仅仅是一个学派的行为，而中国却将整个文坛都泡在现实主义圣水中，甚至陷于宗派纷争的各派力量皆标榜自己才是真正的现实主义,对方不过是冒牌货;二、别、车、杜神化现实主义主要是在美学和文学批评部门，而中国却将它扩散到文学史界，其结果不是将数千年的中国文学史当作一部"现实主义同反现实主义的斗争史"(茅盾)就是把'典型性格'这一现实主义美学范畴当作旗帜来挥舞，凡是古今中外所有成功的文学人物造型都被冠以"典型性格"之美名，而不管它是用什么方法写的;三、别、车、杜神化现实主义基本上是在学术层,而中国却将它拔高到政治层上来理解——譬如阿·托尔斯泰在十月革命前为何倾向象征主义？以群主编的《文学的基本原理》（修订本）的解释是，因为他未能摆脱非无产阶级思想；后来他同情革命了，也就趋向现实主义——这就使对现实主义的神化在中国逐步升级了：从美学神化走向政治神化。现实主义不仅是衡量一切作品是否艺术的美学尺度，同时也是衡量一切作家是否进步的政治标准。这是具有中国特色的现实主义双重神化。

我毫不怀疑神化了现实主义的人们对共和国的那片赤诚。他们确是全心全意地想以高度繁荣的现实主义文学来服务于政治，不料政治未必领情。因为任何高度集权的政治体制都不赞成文学直面现世,别林斯基说,现实主义'仿佛要让生活丢脸,把

生活中可怕的丑和庄严的美一起赤裸裸地显示出来”。神化现实主义其后果势必导致现存秩序非神化，有人当然受不了，到头来现实主义不仅神不起来，反而被蜕化为一具徒有形式的空壳。

神化了现实主义的人们诚然是被冤枉了。其实，诱使他们神化现实主义的原动力，主要的并非来自对这一造型原则的无上尊重，而是源于对文学生产作某种隐性政策调整。显然，即使在他们眼中，文学最终仍不过是政治机器上的一颗螺丝钉，文学并未享有独立性。这也就是说，就在他们朝圣现实主义的那一瞬间，现实主义的精髓已经有所流失。所以我看，导致神化了现实主义的人们受挫的终极原因，与其说是因为在政治上未能严格区分别、车、杜时代与当代中国的历史界限，毋宁说是因为在美学上他们未能清醒把握现实主义内部意味与形式、精髓与技巧之间的微妙关联。

何谓现实主义的精髓？它是指作家在用人文主义理想来体察现世时所伴生的那种清醒智趣或批判意向。当别林斯基说：“我们所要求的不是生活的理想而是生活本身，按照它本来的样子。它坏也罢，好也罢，我们不愿把它美化”，这在实质上是表明了这样一种文化态度：即对环绕自身的现存秩序不再抱幻想，似乎它是什么就把它感知成什么。这一直面人生的总体倾向所以会在十九世纪中叶风靡西欧，是因为深受人文主义熏陶的公众普遍痛感现世并不像先驱曾描绘的那么美满，正是这一现实与理想的严重失调才使人们以批判的眼光去重新审视世界。于是，重在以日常细节来编缀富有典型性的世俗画面这一写实技巧，也就成了积淀上述文化意味的最佳形式载体。这就是说，现实主义造型法则就其精髓而言，本就源于对现存秩序能否永恒这一点深表怀疑或失望。

可惜当初中国文坛竟无人看破这一点。这真是美学的贫困。即使连最富理论敏感的冯雪峰也只是叹息现实主义在国内的“地位非常可怜”和“唯唯诺诺的平庸人”无力坚执现实主义而已，最终仍未看清现实主义对现行政体的那种极端不适应。对于现行政体来说，现存秩序的巩固及其美化就是头等政治。

“ 己所不欲 ,勿施于人。”高扬别、车、杜的周扬却不知 :他所奉献给政治的，偏偏是政治所最忌讳的。于是围绕现实主义的漩涡，中国似乎陷入了一场盲目而滑稽的大误会。假如那群秉性刚正的理论家和作家索性看透了现实主义的精髓在于批判性地直面现世，看透了这片也倾注着他们的血泪与憧憬的现行政体，只要一天没觉悟到应实施革命性改革也就一天不可能理解赤子的特殊忠诚,那么,或许他们就不会像唐 · 吉诃德那样一次次地扑向风车，又一批批地倒下来。但五六十年代的人做不到这一点。他们是痴心的一代。他们压根儿没想到现实主义对现行政体还有纠葛。譬如在王蒙看来，不论《青春万岁》还是《组织部新来的年青人》,其主题都是“ 青春加革命 ”,都是基于“ 对党的赤诚的爱 ”,“ 尝试着把自己的幼稚的观察和思索的果实交给党 ”,但有些人却不这么看。他们可以欣赏《青春万岁》所抒发的对革命的纯情，那是一位“ 少年布尔什维克 ”用心灵的金线在编织共和国的未来呀！但他们对《组织部新来的青年人》所蕴含的有关阴暗面的真诚困惑却极为警戒。这表明他们对现实主义的精髓的确患有先天性过敏症，于是它也就无法容忍萧也牧《我们夫妇之间》、王蒙《组织部新来的青年人》、刘宾雁《在桥梁工地上》、宗璞《红豆》,在美学上也就无法容忍周扬“ 写真实 ”论、冯雪峰“ 中间人物 ”论、秦兆阳“ 现实主义广阔的道路 ”论、邵荃麟“ 现实主义的深化 ”论……并伺机将文坛的每一次现实主义萌动变成引蛇出洞的季节。

但话还得说回来，凡是整现实主义的人在口头上却不说不要现实主义。他们只是不要带批判意味的现实主义，至于对其中的写实技巧则还想用的，譬如用来歌颂性地“ 大写十三年 ”。他们不准文学直面人生，却亟需它顺应现世，他们不准文学用理想去衡量现实离目标还差多远，却亟需它来颂扬今胜于昔甚至将理想等同于现实。这样，他们也就一刀切断了现实主义内部意味与形式、精髓与技巧之间的共生关系，从而使现实主义蜕化为一具失却灵魂的躯壳。故,完全可以说,现实主义在“ 文革 ”前中国几未碰到过相对稳定的阳春气节，大体上都是在多云转阴、

风雨无常的抑压氛围中熬过来的。因此很难出真正的现实主义大师和巨作。有幸在三年困难时期脱颖而出、颇被人看好的《红旗谱》、《红岩》,平心而论,也只能算是半现实主义的。半现实主义是一种在中国特定格局中生长起来的被扭曲或被阉割的现实主义。首先它已失却经典现实主义对世界的那种批判勇气,不敢用自己的眼睛去独立审视现世,而是回过头去捕捞革命岁月中的红色传奇,用一种胜利庆典的豪迈调子去掩抑现实的迷惘或郁闷。这是天真,也含虚妄。所以,失却精髓的半现实主义与其说是现实主义在中国的发展,不如说是现实主义在中国的蜕化:在题材上它退向了古典主义——因为路易十四时期的悲剧文学也一味沉湎于古罗马史;在情调上它倒向了浪漫主义——因为雨果时期的传奇文学也浓抹着雄壮亮色。也因此,后来有人接过日丹诺夫"社会主义现实主义"的提法来取代经典现实主义,并把后者打成是毫无出路的西方资产阶级的破烂货,这完全是合逻辑的,是对现实主义在中国的蜕化所作的一种阶段性美学总结。因为无论是规定文学"从现实的革命发展的角度来真实地、历史地和具体地描绘现实"也罢,还是强求文学"必须同用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来"也罢,目的是一个:这就是用"左"的词藻来全面窒息经典现实主义所蕴涵的批判地审视现世的美学精髓。

兜了这么一个圈子再来看周扬的神化现实主义,我发现,周扬确实是进退两难的。他的本意是想在"从属论"框架里羞答答地复苏现实主义,但现实主义若真的以别氏所阐述的经典形态流行中国,则它又必将冲击既定框架。作为"文革"前文化界的首席行政官,他不会允许自己这么做;但作为长期领导文艺事业、并切身体验过艺术甘苦的美学家兼翻译家,他又不能不倾听艺术规律的呼声。这就解释了:为什么当代文坛的每一次现实主义萌动几乎皆源自周扬贯彻延安方针时的困惑,又为什么每一次现实主义萌动都成为下一次政治运动的重点挨整对象。当代文坛所遭受的包括"文革"在内的数次周期性震荡,其实都是围绕这一轴心而展开的。从这个意义上说,周扬倒有点像知难

而进的西绪弗斯。但也有不同：西绪弗斯明知将石头推到了顶峰仍会下滚却偏偏锲而不舍，是为了借此磨砺意志征服自己；周扬却未必事先便能测出这块现实主义巨石从政治峰巅砸下时所爆发的、足以置之于死地的全部重力加速度。这就更带悲剧性。请设身处地地品味周扬在“文革”中被突然押上审判台的那份悲恸心境吧！当年车氏在广场上被处以假绞刑，在绞刑架上尚能欣慰地面对圣洁少女献上的花束，而周扬及他所敬爱的别、车、杜在“文革”中却统统沦为承接唾沫的痰盂。写到这里，我不禁对周扬油然而生敬意。不论他为当代文坛所辟出的那块现实主义园地多么贫瘠，我也更赞美拓荒者不畏磨难的坚韧。

或许有人会问：为什么别、车、杜神化现实主义却没有导致俄国自然派的精髓失落？要害在于沙俄帝国与当代中国国情不同。十九世纪中叶的俄国正处于农奴制改革前夜，革命民主主义美学家与进步的自然派作家同仇敌忾，是站在一条战线的文化同盟军，虽在如何争取民族解放问题上的政见不一。当时别、车、杜仅仅是以杂志撰稿人的身分来充当革命民主派喉舌的，故即使他们在艺术与政治关系方面言论偏颇，也不足以扰乱自然派的创作心境。事实上，别、车、杜虽为自然派的兴盛奋斗了几十年，但无论是果戈理、屠格涅夫、列夫·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基还是契诃夫，大凡第一流的自然派作家几乎没有一个在政治上是真正的死心塌地地跟别、车、杜走的，这在客观上也无异是给自然派文学注射了免疫剂，使它有选择地吸收别、车、杜美学的合理营养，而剔除其机械论成分，这样，不无偏激的别、车、杜尽管将现实主义喊过了头，也只会强化自然派文学的艺术批判功能，而不会铸成中国式的公式化概念化。相反，虽然同样强调现实主义服务于革命政治，但俄国革命与当代中国革命的政治取向本就不一，再加上中国政治与文学的联姻无论在思想、组织方面都远较别、车、杜与自然派的关系紧密，这就使发祥于俄国的现实主义神化思潮，在中国的特定格局中势必走向蜕化。无独有偶，在别、车、杜的故乡，苏联不是同样在阉割现实主义精髓的日丹诺夫主义肆虐的时代，出了《日瓦戈医生》、《阿尔巴特

大街的孩子们》等“毒草”，直到三十年后的今天才变成“重放的鲜花”吗？

四、再评价：前提与前景

用“攸息相关”来形容别、车、杜与中国当代文学思潮的关系并不算过分。倘若以文学观念变异为标尺，那么，当代文学思潮似可裁为三截：第一阶段（1949～1965 年），其特点是在“从属论”框架里来修正延安方针；第二阶段（1966～1976 年），其特点是用极左或“凡是”派观点来威逼文学彻底附庸于政治乃至权力；第三阶段（1980～ ），其特点是思想解放运动所催生的“方法论热”引爆了文学观念的全面更新。在这出当代文学思潮三幕剧中，别、车、杜的境遇同样一波三折，伴随周扬一道在宦海浮沉。这是命运的感应。周扬在以诚挚痛悔重新饮誉文坛后不幸卧于病榻，相应地，别、车、杜在标志现实主义回潮的“伤痕”、“反思”文学相继崛起之际，竟亦未能激活中国文论界的美学怀旧或科学再评价。

别、车、杜在新时期文坛所以遭冷落，首先，这是对以往美学崇拜的一种惩罚。诚如上文所分析的，中国是在特定历史格局、出于某种功利性亟需才高扬别、车、杜的，这就难免会把不无偏激的先哲变得更为偏激。这是变形，不是原型。但人们又很难不将变形等同于原型。故，一旦时过境迁，人们就会像告别疯狂的年代那样疏远别、车、杜。其次，新时期文坛在辞别历史的同时又猛地撞开了世界之窗，波涛不绝的西方美学浪潮一次次地刷新文坛的视界，从政治→认识论→审美论→主体论→本体论……饥不择食，消化不良，往往还未悟出道道，一个更新的浪头又把人们打懵。短短几年简直压缩了整个西方美学界花一世纪才走完的路程。极度饱和，当然也就无暇分心来顾盼别、车、杜了。第三，别、车、杜受怠慢，恐怕与当今文坛所面临的双重性文化转换也有关联。所谓双重性转换，是指当代中国文化的总体转换正在把两步并作一步走：一方面，彻底摆脱封建残余的严重束缚并走向近代启蒙，这是在补五四民主革命的课；另一方

面，这一补课既然是在对外开放条件下展开的，它就不能不受到现代世界文化的浸染。与欢唱人道之歌的近代观念相比，现代世界文化更注重在高扬人的同时清醒地发现人的局限，从而脱去人类自恋癖式的近代天真而走向成熟。当代文坛作为时代精神的晴雨表，正交织出这副双重性转换的复杂图景。假如说，表征现实主义回潮的‘伤痕’、‘反思’文学确实充塞着被蹂躏者的悲惨和为寻找失落的自我所迸发的呼号，堪称是新时期文坛对“人的发现”那么，很快，人们又发觉这些呼号或悲恸仍带有近代的天真：即大多数作品皆纵情宣泄对外界厄运的忧愤，似乎悲剧主人翁纯真如出水芙蓉，却无端遭风摧雷击，偏偏忘记自己也是这历史悲剧赖以构成的一分子。近代人文主义的肤浅正在于此：未能从总体上看到使人遭殃的环境本身也是人所造成的，或不知人不能实现自身价值的终极局限正在于人本身。从一、二次大战废墟中升起的现代世界文化所以高于近代文化，就因它在哲学意识上确认人既伟大但又脆弱。这在人类自我意识史上可称为是“人的再发现”。这当然不是对近代人道主义的同质深化，而是宣告了它的终结。耐人寻味的是，近年来，相当一部分“寻根”文学深入到穷山僻壤即传统文化的原始沉积层中去勘探民族精神的血缘，这正是上述现代意识在中国文坛所激起的艺术回声。远离现世的“寻根”文学显然选择了一条与现实主义不同的路。在它看来，既然不能将国家贫困、社会弊端仅仅归咎于是某一历史横断面偶然出了毛病，那就不妨到绵延千载的民族灵魂的深处去寻病根，于是，它就不再以冷静剖析外部现世见长，而转向以深沉悔悟内在品性取胜。新时期的文学潮流在变。它不纯粹是人道主义加现实主义。某种后起的现代不协和音正在润色或休止着主旋律。这也是一种不平衡：就像近代人文主义在中国远未走到其终端，现实主义在中国也远未穷尽其使命，但被现代意识所激动的先锋派却已冲上了前台。他们是更年轻、更带锐气、也更有希望的一代。现实主义在当今中国已不可能再定于一尊了。它只是百家争鸣中的一家。也因此，别、车、杜以往笼罩中国文坛的美学投影，势必被后来的荣格、萨特、韦

勒克、苏珊·朗格和伽达默尔等人的交叉叠影所覆盖。

这对别、车、杜来说未必是坏事。因为大凡先哲的最高遗愿，无非是想让后人能给他们以科学的再评价。这就亟需那么一个前提：务必全方位地刷新中国文坛的文学观念和知识结构，否则，人还是跳不出自己的皮肤。再说，别、车、杜对中国文坛的影响又岂止是皮肤，它早已融为其中的部分血液、骨骼与脊髓。用别、车、杜的框框去评判别、车、杜，这是同义反复，而非科学论证。事实上，直到八十年代前后，中国文坛对别、车、杜的美学评判基本上仍停留在六十年代的水准。《文学的基本原理》1979年修订本对别、车、杜就只字不改。汝信在八十年代初撰文评别氏，虽在盲目崇拜方面有所改观，但在基本文学观念方面，他最不能理解、最不能接受的，也就是别氏何以能在弘扬文学的启蒙功能的同时还念念不忘文学的艺术本性，结果，别氏最有价值的科学论述反遭贬斥，在他眼中别氏还不够激进，不像车尔尼雪夫斯基跟中国的文学工具论(即‘从属论’)靠得更近。旋即，汝信又用创作唯理论去批驳别氏的文学灵感无意识论，把意识与无意识直接同理性与反理性、唯物论与唯心论挂钩，到头来又把生机勃勃的俄国文艺心理学给改造了。其实，大可不必丑化无意识。“无”不等于“没有”。无意识也不等于反理性或百分之百的佛洛依德的“力比多”。只有同现代心理学绝缘的人才会如此曲解无意识。假如说，由于人类的自我认识的历史局限（现代心理学到二十世纪才有长足进展），致使别氏在阐释灵感的无意识时陷入了神秘之中，那么，汝信的失足则在于他绝对无视灵感的非理性，于是又把艺术灵感变成了一种新的无知或禁区。别氏是在禁区内越位，汝信则为了防越位而干脆不承认有禁区。汝信在中国是有相当知名度的、思想解放、专攻西方美学的专家，他在八十年代初对别氏的批评尚且如此，可见中国文坛若不经一场沉着而非浮躁、持久而非赶时髦的理论换血，也就将失却对别、车、杜的科学仲裁权。而当前竞相引进有价值的西方现代美学，恰恰是有益于推进中国文坛的自我更新的。

写到这里，又不禁使我想起朱光潜，这位美学老人早在六十

年代便已忧虑别、车、杜对中国文坛的消极影响了。可惜那时很少人能领悟这位长者的那分忧思。诚然，在我看来，朱老的意义恐怕不仅在于昭示历史，并且是在于预示前景，即预示着更新了的中国文坛将对别、车、杜取何种姿态。第一，它将洗尽美学崇拜的奴相,而像朱老那样将别、车、杜当成一群实实在在、充满天赋和思辨的俄国青年批评家兼美学家来研究。没有杂念，没有冲动。重点并非考虑如何为我所用，而是在洞悉理论本身：其发生、方法、结构、逻辑矛盾等等。第二，它将挣脱政治朝圣的俗套，而像朱老那样实事求是地将研究重点从车氏转移到别氏身上，假如说别氏的现实主义美学与近代文艺心理描述已构成西方文论的珍贵库存，那么，车氏留给我们更多的却是某种殷鉴。第三,它将抑制随意思维的惯性,而像朱老那样将别、车、杜放到西方近代美学的宏伟背景上去与康德、黑格尔这样的世界级大师较量，再确定他们的历史位置。别、车、杜无疑为俄国现实主义的崛起立了奇勋，但也因为他们太关心本民族而减少了对人类命运的关切，太执著于自然派而放弃了对世界文学的巡礼，所以严格地说，别、车、杜只能称为是区域性的批评家兼美学家。普列汉诺夫曾感慨在车氏专著中体会不到一点黑格尔《美学》那样丰瞻而精深的世界艺术史感，看来这不仅仅是由于菲薄。于是突然想到：二十世纪中国文学迟迟出不了世界级文豪，是否也与我们对人类关心程度不够有关呢？答案是肯定的。为仕途所束缚的历代中国文人早就有自我封闭之心态，他们往往神往于心忧天下之风范（天下即社稷），即使是中国革命先驱也以献身民族为至圣，却很少有马克思式的世界公民之襟怀——正是这一狭隘的民族文化定势导致中国文坛曾被区域性的别、车、杜所倾倒。倒过来，中国文坛也只有走向现代世界才可能给别、车、杜以科学的再评价，即只有站到巨人肩上才可能真正看清自己曾追随的足迹。

（原载《上海文论》1988 年第 5 期）

民间的浮沉：从抗战到文革文学史的一个解释

陈思和

本文试图说明的“民间”概念，与西方学者提出的“民间社会”(civil society)或“公众空间”(public sphere)并非同一个概念。西方学者在讨论这些概念时，是以西欧十七、十八世纪出现的市民社会为参照，指介于国家权威与市民社会之间存在一种公众的社会生活领域，人们以自主自律来治理政治生活，并与国家权威相抗衡。这些概念在东欧前政体时代和东方某些地区（譬如台湾）的知识分子中曾引起较强烈的兴趣。其内涵也根据接受者不同的环境而改变。

本文提出的“民间”仅仅是指二十世纪中国文学史上已经出现，并且就其本身的方式得以生存、发展，并孕育了某种文学史前景的现实性文化空间。当我们讨论它的定义时，只有在下列一点上,部分地吸取了东西方‘民间社会’讨论者的观点 即民间是与国家相对的一个概念，民间文化形态是指在国家权力中心控制范围的边缘区域形成的文化空间。

一、民间在文学史上的地位

从文学史的意义上说，发生在三十年代末四十年代初的“民族形式”论争，正是当代文化格局变化的一个标志：民间文化形态的地位始被确立。尽管这一场论争的参加者都是知识分子，他们同样是站在五四以来由知识分子自己建立起来的传统的光圈以内，面对着光圈外面漆黑一团的天地说三道四。也许是战争的炮火使这束凝聚在知识分子意识深处的光圈稍稍黯淡了一些，他们感觉出这光圈以外的黑暗中隐约闪烁着一些亮点，如萤如磷，知识者由此感到了不安。以前，二十年代的“普罗文学”、三十年代的‘大众文学’口号的倡导中,甚至更早一些,五四初期“平民文学’的呼声中,知识分子也议论过民间的话题,不过那时

候的大地沉默着，一切都由知识分子自己挑起话题，自己作出结论。然而这次不同了，战争唤起了民众的力量，知识分子不但清楚地感受到那个庞然大物蠢蠢欲动的喘息、炽热的体温和强烈的脉动，而且分明意识到它背后是一片尚未可知的世界。

1938 年蛰居陕北窑洞的毛泽东还没有系统地公开他关于民间文化的想法，他只是针对理论上的老对手——教条的马克思主义提出了诘难，为了避开那些来自国外的政治对手所擅长的理论纠缠，他很策略地提出了一个新的议题"：民族形式"，并且用"中国作风和中国气派"这样一个含义丰富的概念加以修饰。很显然，毛泽东最初使用这些术语主要是政治性的隐喻，暗示了一个新的马克思主义学派即将形成。[1]可是在知识分子的眼中，这个术语代表了另外一种符号，那就是在抗战中崛起，正在被逐渐接受的民间文化形态。

根据西方人类学家的区分，文化分为大传统和小传统[2]。大传统为上层社会知识分子的精英文化，它的背景是国家权力在意识形态方面的控制能力，所以常常凭藉权力以呈现自己（在中国传统社会里，包括钦定史书经籍，八股科举制度，纲常伦理教育等）、并通过学校教育和正式出版机构来传播，而小传统是指民间（特别是农村）流行的通俗文化传统，它的活动背景往往是国家权力不能完全控制，或者控制力相对薄弱的边缘地带。就文化形态而言，它有意回避了政治意识形态的思维定势，用民间的眼光来看待生活现实，更多的注意表达下层社会，尤其是农村宗族社会形态下的生活面貌。它拥有来自民间的伦理道德信仰审美等文化传统，虽然与封建文化传统有着千丝万缕的联系，但具有浓厚的自由色彩，而且带有强烈的自在的原始形态。抗战前，中国民间文化基本上被排斥在知识分子的精英文化传统以外。

这就是二十世纪中国文化的复杂之处。自上世纪末叶起西学东渐，打破了本土文化在庙堂与民间之间封闭型自我循环的轨迹。本世纪以来，学术文化裂为三分天下：国家权力支持的政治意识形态，知识分子为主体的外来文化形态和保存于中国民

①毛泽东这段言论全文如下："离开中国特点来谈马克思主义，只是抽象的空洞的马克思主义。因此，使马克思主义在中国具体化，使之在其每一表现中带着必须有的中国的特性，即是说，按照中国的特点去应用它，成为全党亟待了解并亟须解决的问题。洋八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派，把国际主义的内容和民族形式分离起来，是一点也不懂国际主义的人们的做法，我们则要把二者紧密地结合起来。"引自《中国共产党在民族战争中的地位》，载《毛泽东选集》第二卷，第 500 页，人民出版社 1991 年 6 月版。

②人类学家雷德斐（Robert Redfield）的观点，本文引自余英时的《中国文化的大传统与小传统》，余文收入《内在超越之路》，中国广播电视出版社 1992 年版，第 192 ~ 193 页。

间社会的民间文化形态。这三大领域包含的文化内容不是固定的，而是随着文化格局的分化和组合而不断变动。譬如西方传来的马克思主义的社会主义文化，起初只是外来文化形态的一翼，抗战后逐渐与地方政权相结合，1949 年后成为国家的主流意识形态。相反，中国传统文化原来既是知识分子的“道统”的主要体现者又是国家意识形态，但本世纪以来，它在西方文化和政治革命的双重打击下“礼崩乐坏”，五四以后又被急进的知识分子排斥在新文化传统以外，散落于民间，由一部分保守的知识分子默默地守护着，成为民间文化的一部分。

辛亥年到抗战，中国文化的三大领域基本处于隔裂的状态下。在中西文化撞击下产生的国家政权，旧的“礼乐”制度已经崩坏,新的精神支柱尚未建成,内乱外祸,旗帜更替,文化建设收效甚微，统治集团始终没有形成过自己的文化，也没有成功地继承并改造旧的文化道统（北洋军阀的尊孔，国民党政府提倡的“新生活”，都是一些失败的例子）。统治集团有的不过是一种关于统治的思想，或者说是体现了统治术的文化政策而不是文化体系。这一特征的最好证明，就是国家政权的文化建设始终排斥知识分子的参与，拒绝接纳知识分子建立起来的新文化传统，由此造成了抗战前中国文化的主要冲突：国家政治意识形态企图用统治思想来统一文化与舆论，而知识分子则维护五四以来的自由民主和个人主义的新传统。

同样，知识分子在本世纪初的中西文化新格局中也没有成功地修补并发展自身的文化传统，他们与国家政权几乎是同步地实验着各种新的文化方案。他们的传统仕途中断后，就被抛出了政治权力中心，逐渐向现代型的知识分子过渡。但他们似乎并未放弃传统士大夫的理想，仗着特有的西方文化的优势，他们与几近废墟的政治意识形态（统治的思想）进行了长期的较量。

五四新文化就是知识分子在庙堂之外自建的一所“广场”，它构成了一个介于国家政权与民间社会之间的知识分子的领域，可是由于中国政治现状的动荡和文化体系的混乱，它也没有

形成一种新的稳定的文化空间，文化价值取向上充满了自相矛盾的冲突[1]。知识分子把主要注意力都放在重返庙堂的斗争上，无论是胡适派文人集团的改良主义路线，还是陈独秀派文人集团的激进主义路线，都反映了这种急功近利的心态。这种与政治意识形态的冲突中，民间社会与民间文化传统的作用显然被忽视。知识分子把传统文化覆盖下的礼乐制度与民风民俗视为一个整体，为了反对传统话语的统治，他们提倡白话，这虽然是一种充满颠覆性的接近大众的语言，但并不意味着他们开始接纳大众的文化本身。在他们看来，大众的意识形态充满了封建毒素，是传统体系赖以保存的基础，所以提倡新的接近大众的语言不是为了更好的表达大众的愿望而是为了改造它。民间只是一块有待他们去征服的"殖民地"。

而在这一时期的民间，一如既往地，以其特有的沉静和保守默默对峙着外界的冲突。由于它处于政治权力控制的边缘区域，政治斗争对它的影响不大，而且由于民间自身具有藏污纳垢的特点，它可以容纳一切从政治文化中心溃败下来的残卒剩勇。在抗战前，它至少包含了三种文化层面：旧体制崩溃后散失到民间的各种传统文化信息，新兴的商品文化市场创造出来的都市流行文化，以及中国民间社会的主体农民所固有的文化传统。甚至一部分默默守护传统文化的知识分子，也不得不归隐到民间，在新文化主流外另立宗派。由此形成了一个知识分子精英文化以外的非主流文化的传统。

抗战爆发，由于中国社会结构的变动，民间社会逐渐被注意，它与国家的政治意识形态和知识分子的新文化传统鼎足而立的局面形式。抗战后中国政局发生了地域性的自治格局，分为国民党统治的大后方地区，共产党控制的抗日根据地以及日本侵略军占领的沦陷区，各自推行一套代表其政权利益的意识形态。在每一个政治区域里，政治意识形态、知识分子的新文化传统与民间文化之间构成微妙的三角关系。在国统区，知识分子传统代表是胡风，他以犀利深刻的理论风格把新文化传统推进抗战的炉膛深处，同时又一再受到来自政治权力的压迫；民间

①关于现代中国知识分子的"广场意识"问题，可参见拙作《试论中国知识分子转型期的三种价值取向》，载《上海文化》1993 年 11 月创刊号。

文化则以通俗文学与抗日主题相结合重新焕发活力。在沦陷区，知识分子传统代表是周作人，以被奴役的身份萎缩了新文化的战斗性；而民间文化形态则复杂得多，一方面它受到侵略意识的渗透，伪满政权曾利用通俗演义故事来宣传其民族的英雄史诗[①]，或把通俗文艺作为侵略的宣传品，但同时也有些都市通俗文学曲折地表达出新文化与民间文化的合流。至于抗日民主根据地，知识分子传统因为王实味、丁玲等人的文章而受到清算，但民间文化则在抗日宣传的主题下得到倡导。我们纵观这一时期的文学创作，无论在哪个区域，新文化传统都出现了分化，有坚持原来的启蒙立场而受到不同程度的挫折，也有慢慢地从自身传统束缚下走出来，向民间文化靠拢，如老舍、田汉等人的通俗文艺创作（国统区），如张爱玲、苏青等人的都市小说（沦陷区），又如赵树理等人向通俗文化的回归（抗日根据地）。战争给了民间文化蓬勃发展的机会，五四以来的文化“三分天下”到这时才有了明确的分野。

在这样的背景上看“民族形式”的讨论，其间文化冲突的真相就比较清楚了。当时参加论争的左翼文化的领导者，都是新文化传统培养出来的知识分子，他们对旧民间文化的看法大致是差不多的，只是因为各自的文化背景不同，采取了不同的表达方式。胡风作为新文化传统的代言人，他依然采用了五四时代人们的机械进化论的思维方法，认为民间文化代表了封建传统意识形态的文化毒素，而五四新文化则是市民阶级兴起后，“世界进步文学传统的一个新拓的支流”[②]。所以，无产阶级文化只能从五四新文化传统中继承发展，而不能倒退到旧民间文化基础上继续。与胡风相对立的一些知识分子（他们大多接受来自延安方面的指令）则比胡风更了解“民族形式”作为政治隐语的内涵，他们用心良苦地采用折衷态度，企图将新文化传统与民间文化合二为一，证明五四新文化传统本身包含了民间文化。譬如周扬曾小心翼翼地解释说：“五四的否定传统旧形式，正是肯定民间旧形式；当时正是以民间旧形式作为白话文学之先行的资料和基础。’[③]何其芳、郭沫若等人也提出了类似的说法。但是

①如穆儒丐的《福昭创世纪》（1937年）曾获伪满第三届文艺盛京奖和第一届民生部大臣奖。

②引自《胡风评论集》中册，人民文学出版社1984年版，第234页。

③引自《对旧形式利用的文学上的一个看法》，载《周扬文集》第1卷，人民文学出版社1984年版，第297页。

这种说法与其说是企图沟通新文化传统与旧民间文化，还不如说是试图沟通新文化传统与政治意识形态的联系。

而站在新文化传统对立面的是向林冰。他的理论是“民间文艺形式是民族形式的中心源泉”。“民族形式”究竟是什么？怎么会从毛泽东对它所作的马克思学派的含义转化到了向林冰认为的文学时代风格？这过程似乎从未有人去注意过，不过既然是在文学史范围中讨论这个概念，只能暂且确认这个转化。值得注意的是向林冰完全是站在民间的立场上向新文化传统发难,他首先指出了现有文艺形式的两种形式“:其一,五四以来的新兴文艺形式;其二,大众所习见常闻的民间文艺形式。”他企图用形式辩证观点来解释，民族文艺的“新形式”发生在“旧质的胎内”，因而必须从旧民间文艺中发展而来。同时他还就新文艺的外来文化形式，转引了一个后来在文学史上很有名的说法，即批评新文艺形式是“畸形发展的都市的产物，所以对于畸形发展的大学教授、银行经理、舞女、政客,以及其他‘小布尔’的表现是不错的，然而拿来传达人民大众的说话、心理，就出了毛病”[①]。由于向林冰的理论触及到“谁是中国当代文化的正统”的原则问题，引起了一向以新文化正统自居的知识分子的警惕，当时就有了关于向林冰有“国民党背景”的谣传。[②]

但有意思的是，在国统区发生争论的胡风和向林冰的两种观点，在根据地也有类似的反响。胡风观点的反响者是王实味，他青出于蓝胜于蓝，比胡风更加激烈地攻击旧民间形式，维护新文化的传统[③]；而向林冰一类的见解，则在延安的政治幕僚集团（诸如陈伯达、艾思奇等）的言论中引为同调。这现象如果放到当时的文化冲突背景上去看一点也不难理解，向林冰虽然未必有国民党的‘反动背景’,但他的‘中心源泉论’作为一种学术观点，能在延安的政治意识形态中找到知音。几年后，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的基本思想之一，就是关于农民如何享有文艺的问题。知识分子为农民服务的措施，已经不再是知识分子是否应该抛弃五四新文化传统的问题，而是要把屁股坐到农民文化的立场上来。标准完全变了，农民文化标准作为抗

①向林冰的言论均引自《论“民族形式”的中心源泉》,收《中国新文学大系（1937～1949）文学理论二集》，上海文艺出版社 1990 年版，第 146～149 页。

②据胡风说“:由于他(指向林冰——引者）的理论倾向的严重性，又不能说服他，和他对争的人们后来把问题从文艺拉到了政治立场上去，暗示他是被国民党派来的，阴谋用理论破坏革命文艺。我没有采取这种在论争中不应该有的态度。”引自《胡风评论集·后记》下册,人民文学出版社 1984 年版,第 401 页。

③参见王实味《文艺民族形式问题上的旧错误与新偏向》，收《中国新文学大系（1937～1949）第二集》,上海文艺出版社，1990 年版，第 279～293 页。

衡新文化传统的武器被正式使用。这也是赵树理后来一再强调的‘ 普及 ’与‘ 提高 ’不是二元文化的跨越,而是由民间文化一元立场上的自我提高的观点。赵树理是个典型的民间文化正统论者，他始终是把五四新文化传统与民间文化传统对立起来，认为新文化不及民间文化。这观点深究起来，还是向林冰的“ 中心源泉 ” 的翻版。不过他是以朴素的民间艺人的眼光，把向林冰运用的形式辩证法逻辑更加简单地说了出来。 ①

毛泽东在延安文艺整风中一再批评五四新文化传统的缺点，强调知识分子必须脱胎换骨改造世界观，但是对农民阶级自身落后的一面却讳莫如深，这种带倾向性的观点在《讲话》中明确地表现出来：“ 所谓文艺的提高，是从什么基础上去提高呢？从封建阶级的基础吗？从资产阶级的基础吗？从小资产阶级知识分子的基础吗？都不是，只能是从工农兵群众的基础上去提高。也不是把工农兵提到封建阶级、资产阶级、小资产阶级知识分子的‘ 高度 ’ 去,而是沿着工农兵自己前进的方向去提高,沿着无产阶级前进的方向去提高。 ” 如果我们撇开毛泽东式的特定语汇，把 “ 小资产阶级知识分子 ” 置换成 “ 五四新文化的知识分子传统 ”,把‘ 工农兵群众 ’置换为‘ 民间文化传统 ”,那么,这段言论不单单是论述普及与提高的关系，更重要的是论述了他对未来文艺政策和文化走向的设想。这一点赵树理是非常敏感地意识到了，他后来反复引用这个 “ 什么基础上提高 ” 的问题，来为 “ 民间文艺正统论 ’作注脚。

二、民间文化形态与政治意识形态之间的关系钩沉

“ 民间 ” 是一个多维度多层次的概念。本文从描述文学史的角度出发，发现其与当时的政治意识形态发生直接关系的，仅仅是来自中国民间社会主体农民所固有的文化传统。它具备了以下几种特点：一、它是在国家权力控制相对薄弱的领域产生的，保存了相对自由活泼的形式，能够比较真实地表达出民间社会生活的面貌和下层人民的情绪世界；虽然在政治权力面前民间总是以弱势的形态出现，但总是在一定限度内被接纳，并与国家

①赵树理直到文革时期，还坚持 “ 民间文化正统 ” 的观点。他的观点表述如下：“ 中国现有的文学艺术有三个传统：一是中国古代士大夫阶级的传统，旧诗赋、文言文、国画、古琴等是。二是五四以来的文化界传统，新诗、新小说、话剧、油画、钢琴等是。三是民间传统，民歌，鼓词、评书、地方戏曲等是。要说批判的继承，都有可取之处，争论之点，在于以何者为主。文艺界、文化界多数人主张以第二种为主，……可是这不符合毛主席所说的从普及基础上求提高，在提高的指导下去普及的道理。……按那个正统所要求的东西，根本要把现在尚无文化或文化不高的大部分群众拒于接受圈子之外的，以民间传统为主则无上述之弊，至于认为它低级那也不公平。” 引自《回忆历史认识自己》载《赵树理文集》第 4 卷，工人出版社 1980 年版，第 1840 页。

权力相互渗透。“任何一个时代的统治思想始终不过是统治阶级的思想”，正是这种状况深刻的说明。但它毕竟是属于“被统治”的范畴，它有着自己的独立历史和传统。二、自由自在是它最基本的审美风格。民间的传统意味着人类原始的生命力紧紧拥抱生活本身的过程，由此迸发出对生活的爱和憎，对人生欲望的追求，这是任何道德说教都无法规范，任何政治条律都无法约束，甚至连文明、进步、美这样一些抽象概念也无法涵盖的自由自在。在一个生命力普遍受到压抑的文明社会里，这种境界的最高表现形态，只能是审美的。所以民间往往是文学艺术产生的源泉。三、它既然拥有民间宗教、哲学、文学艺术的传统背景，用政治术语说，民主性的精华与封建性的糟粕交杂在一起，构成了独特的藏污纳垢的形态。因而要对它作一个简单的价值判断,是困难的。

根据这些特点，民间文艺虽然在战争的环境下，为抑制知识分子的自由主义传统，沟通知识分子、国家权力以及农民大众三者之间的感情交流，确实起过重要的作用。但它所起的只是一种工具的作用,而不是‘民间文化’本身。在封建时代,由于国家主流意识形态与知识分子道统合二为一，统治者的意志主要通过知识分子来传播，除非一些特殊情况，民间文化往往处于自生自灭状态。但在本世纪以来，尤其是中下叶以来，由于文化的“三分天下”不能圆通以及农民对知识分子传统的拒绝，国家意识形态不能不倚重民间文化来沟通信息，这就引出了另一组矛盾：政治意识形态对民间文化渗透改造以及引起的一系列的冲突。

这种冲突几乎是与延安时代对王实味等人的清算同时进行的。既然政治意识形态需要让民间文化承担起严肃而重大的政治宣传使命，那就不可能允许民间自在的文化形态放任。延安时代对旧秧歌剧和旧戏曲的改造，便是冲突的第一阶段。

在知识分子的支持下，这项工作取得了成功。1944 年春节延安街头铺天盖地的秧歌剧运动是最好的证明。秧歌剧是陕北地区民间文化固有的品种，它用北方农民喜爱的活泼形式，综合

音乐、舞蹈、戏剧等手法，表达出民间生活的内容。这些内容反映了什么呢？周扬在 1944 年写的一篇文章里承认：“恋爱是旧的秧歌最普遍的主题，调情几乎是它本质的特点。”“恋爱的鼓吹，色情的露骨的描写，在爱情得不到正当满足的封建社会里往往达到了对于封建秩序、封建道德的猛烈的抗议和破坏。”[①]周扬站在知识分子立场上总结着这一类民间文化的精神，他甚至认为有些秧歌剧中描写爱情的“细腻与大胆”，可以与莎士比亚作品相媲美。秧歌剧里不仅有男女主角，还配有活泼可爱的丑角，这是“在森严的封建社会秩序和等级面前惟一可以自由行动，自由说话的人物”。但是，这些充满民间气息的秧歌剧被改造成新秧歌剧以后面貌就不同了。那一年春节的秧歌剧运动中，主题一律改成生产劳动、二流子改造等政治性的宣传鼓动[②],其功能不再被当成简单的娱乐，而是一种群众“自我教育的手段”。周扬借群众之口,说旧秧歌只是‘溜勾子’秧歌;‘耍骚情地主’,而新秧歌则是“斗争秧歌”。“新的秧歌取消了丑角的脸谱，除去了调情的舞姿，全场化为一群工农兵，打伞改为用镰刀斧头，创造了五角星的舞形”。这生动的描述让人想起六十年代的现代京剧样板戏，谁说这里没有某种一脉相承的指导思想呢？新秧歌剧其实是知识者根据政治要求，利用民间文艺形式重新创作的，提倡新秧歌，就意味着对旧秧歌的否定和批判，民间文化的原始自在的形态，是得以升华了，还是被否定了呢？

秧歌剧是一个小型的民间文艺品种，对它的改造获得成功以后，延安开始对民间文艺中最大的品种实行改造。这工作同样是在政治权力与知识分子结合下开展的。 1944 年，毛泽东看了延安平剧院演出的新编历史剧《逼上梁山》以后，以极具鼓动性的语言给两位执笔者写信，指出旧戏曲“是由老爷太太少爷小姐们统治着舞台”，这种历史的颠倒，应该“再颠倒过来”。他赞扬这个戏将是“旧剧革命的划时期的开端”。《逼上梁山》是根据后来被毛泽东称为反面教材的《水浒》这部书改编的，除了林冲和鲁智深的传统故事外，还加了林冲主张抗金御侮、高俅推行投降主义路线以及正面表现了农民起义，显然与当时抗日的主

①以下各段言论均引自周扬《表现新的群众的时代》，载《周扬文集》第 1 卷，第 437 ~ 453 页。

②据周扬统计， 1944 年春节上演秧歌剧 56 篇，写生产劳动的 26 篇，军民关系的 17 篇，自卫防奸的 10 篇，敌后斗争的 2 篇，减租减息的 1 篇。

题有关。这同国统区里郭沫若写历史话剧的目的基本一致，不过话剧本身就是新形式，不存在改造传统的问题，而产生在延安的《逼上梁山》，以后就成为推动全国戏改工作的榜样。五十年代初戏曲界在‘推陈出新’的指导下实行改革,镇压戏霸,整顿各种民间剧团，禁演一大批内容上有各种问题的传统剧目，可以说正是戏曲改革的进一步深化。

赵树理道路的悲剧：冲突的第二阶段。第二阶段延续的时间比较长，大约一直到文革前夕。在这漫长的岁月里，农民作家赵树理走过的悲剧性道路可以说明一切。后人研究文学史，总是无法绕过令人费解的赵树理现象，因为在表面上赵树理是当代获得最高荣誉,被称为文艺为工农兵服务‘方向’的人物,可是这些荣誉既没有为他的创作带来积极意义，也没有使他躲开各种来自政治方面的批评。早在五十年代初期，批评小资产阶级文艺,促使知识分子思想改造的运动方兴未艾,被称为‘方向’的赵树理因为编《说说唱唱》陷入了没完没了的检讨。五十年代末，文艺界刚刚结束了一场反右斗争，赵树理则因为一篇关于农村工作的建议[1]被定为犯“右倾机会主义”错误；六十年代昙花一现似的大连会议刚刚闭幕，就传来了文艺界批判修正主义思潮中的斗争，旋即赵树理也落进了写“中间人物”的劫难。十多年来几乎是动辄获咎，再接下去就是文化大革命了。笔者并举这些现象，只是想说明当代文化的三分天下始终存在着激烈的冲突，在五十年代以后，贯穿着左的政治思潮的意识形态，直接利用国家权力不但摧毁了知识分子文化传统，同时也无情地摧毁了来自民间的文化传统。

我觉得赵树理在中国当代文学史上的地位无法抹煞。因为惟有他，才典型地表达了那一时期新文化传统以外的民间文化传统与主流意识形态的龃龉。赵树理作为一个知识分子，他选择民间文化作为安身立命之地，完全是出于理性的自觉的行为。这一方面取决于他来自民间社会的家庭背景和浸淫过民间文化的熏陶[2],更重要的是,他在战争的时代里,看到了农民将会在未来的政治生活中发挥更大的作用，民间文化也应该应运而生，获

①即《公社应该如何领导农业生产之我见》（1959 年）。赵树理在农村蹲点中发现了许多实际存在的问题，便写了这篇长文给《红旗》杂志，未发表，陈伯达将此文批转作协，发动批评赵树理。

②据董大中《赵树理评传》（天津百花文艺出版社出版）介绍，赵树理的祖父和祖母都是北方农村宗教“三教圣道会”（将儒、释、道三教合为一教）的信徒。他的父亲又精通民间阴阳之学，人称“小孔明”。赵树理从小即在这种民间文化环境里长大。

得复兴。他是属于中国农村传统中有政治头脑和政治热情的民间艺人，当他选择了“文摊”作为自己岗位以后，始终尝试着将民间文化绕过新文化传统，直接与政治意识形态相结合。他把自己的小说称为“问题小说”，要求“老百姓喜欢看，政治上起作用”，都包含了这种意思。他所谓的作用，不仅仅是利用通俗手法将国家意识形态普及传播，而且站在民间的立场上，通过小说创作向上传递对生活现状的看法。惟这才是赵树理拥有的一般工农作家不可取代的独特性，因此他的创作也不单单是拥有了形式上和枝节上的民族特色，而是在整体精神上的民间意识。这就是为什么同样是鼓吹农村青年的自由恋爱，《我的两家房东》不过是一篇技术幼稚的新人新事报道，而《小二黑结婚》却成为农村文化在四十年代变化中的时代印痕；为什么同样表现土改，别的作家都是根据土地改革文件铺展惊心动魄的艺术想象力，而《李有才板话》、《邪不压正》却上头土脑地描述了农民自身在土改中表现出来的各种心态和各种问题。如果依政治意识形态为衡量标准，赵树理对生活的解释怎么看也缺乏“深刻性”，他总是执著地盯着这块土地上蠕动着的那些小人小事不放，既没有《暴风骤雨》、《桑干河上》那种描述时代风云的大手笔，也没有后来柳青式的充满理性思考的农村分析，但是，我们暂且放弃一下五四以来政治与文艺逐渐结合而成的一系列评判“深刻”“真实”“史诗”“阶级性”等新文化标准，把眼光放到民间的土壤上，就不难理解赵树理笔下的朴素魅力。有一个现成的例子，周扬曾经写过两篇综论赵树理创作的文章，第一篇写于 1946 年，完全是站在政治意识形态立场上总结赵树理小说如何体现了“毛泽东文艺思想在创作上实践的一个胜利”，事隔三十四年，周扬经历了文革大难后再次分析赵树理小说，他有了新的发现，并检讨了以前一篇文章的不足：“赵树理在作品中描绘了农村基层组织的严重不纯，描绘了有些基层干部是混入党内的坏分子，是化装的地主恶霸。这是赵树理同志深入生活的发现，表现了一个作家的卓见和勇敢。而我的文章却没有着重指出这点。”[①]周扬的话说得很委婉，但意思是明白的，为什么在延

①周扬的两篇文章是《论赵树理的创作》（1946 年），收《周扬文集》第 1 卷；《〈赵树理文集〉序》，载《工人日报》1980 年 9 月 22 日。

安时代他看不到赵树理作品中的这一特点呢？这种对根据地农村干部的阴暗面的揭露显然不是延安时代的政治意识形态所需要的。赵树理作为农民的发言人，他尖锐地发现，那时对农民威胁最大的，正是金旺那样的地痞流氓、小元那样的旧势力跟屁虫、小旦那样跟着形势变戏法的地头蛇，以及小昌那样怀着“轮到我来捞一把”的想法的农民干部……既不写地主富农的反抗，也不写国民党特务的破坏，作家完全是站在农民立场上观察问题[①]。可是这种立场在 1950 年就被一些喜欢用阶级眼光“深刻”地看问题的人批评为“模糊了阶级观点”。《人民日报》发表编者文章认为,对赵树理小说《邪不压正》的争论,重点主要集中在作品的现实意义上，因而也就牵涉到对农村阶级关系，对农村党，对几年来党的政策在农村的指导实施等一系列基本问题上的‘认识的分歧’[②]。《人民日报》是中央级党报，在当时以党报编者名义发表的文章无疑表示一种官方的态度。

再接着是编《说说唱唱》时犯下的多种错误。《说说唱唱》是一个通俗文艺的小刊物，由老舍挂名主编，赵树理负责。第一回是发表了一个描写落后农民的故事，有人批评它“侮辱了劳动人民”,但赵树理仗着对农村的熟悉,肯定了作者‘真正了解未解放以前的农村，也没有一般写农村者只写概念的毛病”，于是它就发表了，结果惹来了一而再的检讨[③]。紧接着关于《武训问题介绍》,关于《种棉记》故事的单纯观点……一连串的批评终于使赵树理明白：“产生这三次错误有一个相同的根源，就是不懂今日的文艺思想是该由无产阶级领导”，而自己的“理论水平低和固执着从旧农村同来的一些狭隘经验”,成了犯错误的资本[④]。孙犁对这时期的赵树理有过一个非常中肯的评论：“这里对他表示了极大的推崇和尊敬，他被展览在这新解放的急剧变化的，人物复杂的大城里。不管赵树理如何恬淡超脱，在这个经常遭到毁誉交于前，荣辱战于心上的新的环境里，他有些不适应。就如同从山地和旷野移到城市来的一些花树，它们当年开放的花朵，颜色就有些暗淡了下来。……他的创作迟缓了，拘束了，严密了,慎重了。因此,就多少失去了当年青春泼辣的力量。”[⑤]

①赵树理在《关于〈邪不压正〉》中说“据我的经验,土改中最不易防范的是流氓钻空子。因为流氓是穷人，其身分容易和贫农相混。在土改初期，忠厚的贫农，早在封建压力之下折了锐气，不经过相当时期鼓励不敢出头；中农顾虑多端，往往要抱一个时期的观望态度，只有流氓毫无顾忌，只要眼前有点小利，向着哪方面也可以。”(引自《赵树理全集》第 4 卷，北岳文艺出版社 1990 年版,第 198 页)这显然是以农民的眼光看问题，与土改文件中对农村阶级状态的分析完全是两回事，民间的文学作品通常是正面避开官府和上层阶级的压迫，把批判矛头针对了社会劣绅恶霸地痞流氓。老舍写市民社会的作品也有这个特点。

②《展开论争推动文艺运动》。本文转引自董大中《赵树理评传》,第 210 页。

③参见《〈金锁〉发表前后》、《对〈金锁〉问题的再检讨》，均载《赵树理全集》第四卷，第 211 ~ 214 页,第 217 ~ 220 页。

④参见《我与〈说说唱唱〉》，《赵树理全集》第 4 卷,第 253 ~255 页。

⑤引自孙犁《谈赵树理》,载《孙犁文集》第 3 卷,第 319 页。

“青春泼辣”的丧失就是民间精神的失落，这就是赵树理为什么不像其他来自革命实践的作家那样，在五十年代写出代表自己文学地位的扛鼎之作,反之,他在一部勉为其难的《三里湾》以后,几乎不再有更高的发展。当《创业史》、《山乡巨变》等写合作化运动的“巨著”一部部问世时，他却用评书形式写了半部历史故事。大跃进以后,在放‘文艺卫星’的狂潮中,编造民歌是极为吃香的,赵树理本想写《李有才板话》的续编,结果却用极其曲折的笔调写出了欲哭无泪的《锻炼锻炼》。这是一篇赵树理晚年绝唱,他正话反说,反话正说,明眼人都能看出,他揭露的仍然是农村基层干部中的“坏人”，那些为了强化集体劳动和割资本主义尾巴的基层干部，不但作风粗暴专横，无视法律与人权，而且为了整人不惜诱民入罪，把普通的农村妇女当作劳改犯来对待，而纵容支持这批农村新型坏干部为非作歹的，正是极左路线下的国家机器和权力,像‘小腿痛’、‘吃不饱’这些可怜的农村妇女形象，即使用丑化的白粉涂在她们脸上，仍然挡不住读者对她们真实遭遇的同情。这篇小说从表面文本上看，等于是把西门庆写成英雄，把武大郎写成自私者，但从文本潜在的话语里，真实地流露了民间艺人赵树理悲愤的心理。再接下去，正是浩然在《艳阳天》里有声有色地编造农村阶级斗争传奇的时候，赵树理却只能用极其笨拙的手段写了一些老农民热爱劳动的报道文学，他晚年终于放弃了小说创作，转向传统戏曲，改编出反屈服投降的上党梆子《三关排宴》。

成也民间,败也民间,这就是一个被誉为是《讲话》以后代表着文艺“方向”的作家所走过的道路。从向林冰的“中心源泉论”被批判到赵树理“民间文艺正统论”的悲剧下场，总算让人弄明白了，政治权威提倡的和民间自在的文化艺术毕竟不是一回事。

“文革”时代的样板戏和民间文化回归大地冲突的第三阶段。文革是以社会上‘破四旧’为先声的,在政治权力斗争中,兼及了主流意识形态对知识分子传统与民间传统的双重否定。当一切文艺传统都被否定的时候，独独从西方文艺样式中保留了

芭蕾舞，从民间文艺形式中保留了京剧，但它们已经不再以本来的面目出现，而是渗透了政治意识形态说教的“样板”。这似乎意味着,从五四以来的文化‘三分天下’终于定于一尊,政治意识形态在改造和利用其他两家的基础上，形成了自身的完美的样板，“样板”即正统。但从另一个方面看民间文化也是被置之死地而后生。民间文化处于毁灭境地后并未绝迹，反之，它以更深入更广泛的地下活动而获得了生命。《锻炼锻炼》那种不死不活的反话正说形式已经不需要了，民间文化转化为直接吐自人民之口的民间创作 牵动千百万知识青年的《知青命运歌》,流传民间社会的口头故事、评书、政治笑话、民谣……甚至连“样板戏”也被夸大了民间文化的成分而任意改编，虽然官方冠以“破坏样板戏”的罪名，仍然屡禁不绝。同时，被摧毁了的五四新文化传统也转入民间延续香火。知识分子的地下创作，虽然艺术质量不高，仍在藕断丝连地继续。起先在民间流传一些旧小说的手抄本(如无名氏的《塔里的女人》等流行小说),渐渐地出现了创作的诗歌和小说，到七十年代，地下沙龙和地下诗社的出现，已经为一个新的思想解放时代积蓄力量了[①]。“礼失而求诸野”，文学史又一次证明了民间的力量。

①关于上述内容，可参阅杨健《文化大革命中的地下文学》,朝华出版社 1993 年版。

三、文学创作中的民间隐形结构

笔者从民间的角度对文学史作了一番重新梳理，仅仅是指出一种人们熟视无睹的事实，并不想带具体的价值判断和审美批判。但是，战争中民间文化形式转化成一种文学的建设因素，对这一时期的文学创作确实发挥了积极的作用，在高度意识形态化的文学文本里曲折地传达出民间的声音。

所以，我们从文化运动及其变迁的角度看文学史，看到的是民间文化形态被国家政治的改造与渗透，但如果换一个角度，从创作文本的发展来看文学史，民间文化形态就不再扮演那个被动的角色，而是处处充斥着它的反改造和反渗透。民间文化拥有自身的话语传统，虽然能够容纳国家意识形态对它的侵犯，但毕竟有一定的限度，超越了限度，侵犯者就会适得其反。有人在

五十年代初新编神话剧《天河配》中，用大量政治话语来取代神话话语，让老黄牛唱出鲁迅的诗句，又用和平鸽与鸱枭来影射抗美援朝，过分地暴露了“把一个原来很美丽的神话加以任意宰割的野蛮行为”。尽管作者自以为是体现了“推陈出新”精神，结果还是因为反历史主义而受到惩罚[①]。以后的戏曲改编工作也同样体现出这一历史主义规律，即使到了现代京剧样板戏的时代，我们也不难看出，对民间文化形态利用较好的作品，就比较受到观众的欢迎，反之，就失去观赏和审美价值。表面上看样板戏是对民间文艺形式的改造，其实决定其艺术价值的，仍然是民间文化中的某种隐形结构。

这种“隐形结构”的存在是当代文学文本生产中的一个重要特点。任何时代的文学创作都会受到时代思潮的制约，在五四时代，启蒙主义和个人主义思潮是文学创作的基调。抗战以后，政治热情和民间精神的高扬是文学的基调；延续到五十年代以后，政治意识形态的高度强化成为文学的基调。虽然当时的文艺领导者也一再强调对民间文化的利用，但真正的着眼点仅在民间文艺形式的通俗普及。作为一种文化形态，民间文艺的内容与形式同样是一个有机的整体，通俗、轻松、自由的形式不过是反映了民间对历史和社会生活的特殊视角，因此，当代作家们在利用民间形式来表现政治意识形态的时候，他不能不同时也吸收了民间的内容，也许五十年代的作家们在主观上对民间文化形态怀有潜在的同情心（他们中间绝大多数都是通过民间文化的教育走上写作道路的），因此，在改造和利用民间形式的同时，民间文化形态也从向来不登大雅之堂的民间创作进入了知识分子创作的文本，成为内含在文本中的“隐形结构”，支配了一个时代的审美趣味。

在五六十年代的文学创作里，我们可以看到一个相当有趣的现象，即国家意识形态对民间文化进行改造和利用的结果，仅仅在文本的外在形式上获得了胜利（即故事内容），但在“隐形结构”（即艺术审美精神）中实际上服从了民间意识的摆布。以“文革”中的样板戏为例，除了《海港》那种次劣的宣传品外，大

① 关于杨绍萱新编《天河配》引起的争论，可参考《文学风雨四十年》，武汉大学出版社 1989 年版，第 459～463 页。

都是来自民间的文化背景。京剧本身是民间文化中的精致艺术，它的艺术程式不可能不含有浓重的民间意味。尽管政治意识形态对这些作品一再侵犯（或可说这些戏的原始脚本，就是国家意识形态侵犯的产物），但是民间意识在审美形态上依然被顽强地保存下来，并反过来制约了这些作品的创作意图。以《沙家浜》为例：阿庆嫂的身分是双重的，其政治符号是共产党的地下交通员，其民间符号是江南小镇的茶馆老板娘，后者在反映民间文艺中常常是一种泼辣智慧、向往自由的角色，她的对手，总是一些被嘲讽的男人角色，代表了民间社会的对立面——权力社会和知识社会。前者往往是愚蠢、蛮横的权势者，后者往往是狡诈、怯懦的酸文人；战胜前者需要胆气，战胜后者需要智力。这种男性角色在传统民间文艺里可以出场一角，也可以出场双角，若再要表达一种自由、情爱的向往，也可以出现第三个男角，即正面的男人形象，往往是勤劳、勇敢、英俊的民间英雄。这种一女三男的角色模型，可以演化出无穷的故事。其最粗俗的形式就是挑女婿模式,(如《刘三姐》就采用了这个模式,男角甲是恶霸莫怀仁,男角乙是三个酸秀才,男角丙是劳动者阿牛),若精致化，就可以转喻为各种意识形态。《沙家浜》的角色模式原型正是来自这样一个民间结构，阿庆嫂与胡传魁是斗勇（曾经在日本人眼皮底下救过胡而征服胡）与刁德一斗是斗智，与郭建光则是互补互衬。权势者，酸秀才，民间英雄三角色分明换上了政治符号。现在许多研究者把《沙家浜》的艺术成就归功于京剧改编者汪曾祺，这是一个误解，这个戏最初由文牧等曲艺工作者根据民间抗日故事编成沪剧《芦荡火种》，无论是阿庆嫂与三个男角的基本关系，还是这些为人们所喜欢的唱段，在沪剧脚本里已经具备了。京剧本只是在情节与语言上改编得富有文人气，[1]但没有提供更富有生命力的内容，而且在政治意识形态的强力渗透下，反而丧失了许多民间意味的场景。从沪剧本到京剧本再到京剧改编本，我们清楚地看到国家意识形态一再侵犯民间。如在沪剧本《茶馆智斗》一场胡传奎[2]与阿庆嫂见面时一些拉家常式的谈论都被取消了，本来是两个江湖人物（一个茶馆老板娘，一个

①比如，京剧中为人称道的唱段“垒起七星灶，铜壶煮三江，摆开八仙桌，招待十六方。来者都是客，全凭嘴一张，相逢开口笑，过后不思量，人一走，茶就凉…”在沪剧本原唱段是：“摆出八仙桌，招待十六方，砌起七星灶，全靠嘴一张。来者是客勤招待，照应两字谈不上……”基本唱词已具雏形。

②沪剧本作胡传奎，京剧改编本作胡传葵，改定本作胡传魁。

草莽英雄）之间的感情交流，到京剧本里被一出场就分明了的政治对立符号所取代。事实上在沪剧本里，江湖人物已经按政治符号作了分解：阿庆嫂成了共产党，胡传奎成了国民党忠义救国军，后来又加入第三者日本势力，本来的抗日统一战线又起了分化，民间话语被政治话语所取代。但在京剧本的改编中，政治话语更进一步强化，沪剧本的结尾部分是在胡传奎喜庆场合中，郭建光等人乔装改扮戏班子，混入敌巢瓮中捉鳖。这也是民间文学中以弱胜强的基本手法。在京剧本被改成了正面袭击，从巧夺到强袭是为了遵循突出武装斗争，淡化白区地下工作的指示，这已经不仅是一般的政治话语，而是体现中共高层领导之间的路线冲突了。但是反过来我们仍可看到，即使改编到最后的"样板"戏，仍然不能改掉阿庆嫂与三个男人之间的固定关系，郭建光的不断抢戏，除了增加空洞与乏味的豪言壮语以外，并没能为艺术增添积极的因素，春来茶馆老板娘的角色地位无法改变。因为没有了阿庆嫂所代表的民间符号，就失去了《沙家浜》本身，即使是最高指示把剧名由"芦荡火种"改成"沙家浜"，即使是"三突出"理论甚嚣尘上，《沙家浜》舞台上仍然并立着两个主要英雄人物，而且真正的主角只能是这个江湖女人。这是比较典型的由民间文化而来的"隐形结构"起作用的例子。后来莫言的《红高粱演义》基本模仿了这一民间模式，烧酒铺女掌柜也同样面对了三个男人角色：甲、土匪余占鳌；乙、第一个丈夫单扁郎；丙、情夫罗汉大爷。不过这个故事在还原为民间形态的时候稍稍变了个花样，让孔武有力的土匪成就了英雄，而罗汉大爷则早早地死去。

同样，我们在"赴宴斗鸠山"这折戏中看到了另一个"隐形结构"："道魔斗法"。《红灯记》的显形结构写了中国人民的抗日故事，也就是李玉和一家三代人与以鸠山为代表的日本侵略势力争夺密电码的斗争。"赴宴斗鸠山"是剧中高潮戏，也是全剧最含民间意味的一折。观众在这场戏中期待什么呢？当然不是鸠山取得密电码，可也不是李玉和保住密电码，这些都是早已预知的情节。观众真正期待的，是鸠、李之间唇枪舌剑的对话过

程。这场戏前半部分的对话，既不符合生活现实，也离开了情节提供的斗争焦点，在‘只叙友情，不谈政治’的幌子下，两人打哑谜似的谈禅论道。鸠山说话的潜在功能不过是略带一点暗示地拉拢对方感情，而李玉和说话的潜在功能仅在虚以周旋又要不失身价。这跟《沙家浜》智斗中试探与反试探的能指功能并不一样，因此观众由此获得的仅仅是语言上的满足：它体现了民间中“道魔斗法”的隐形结构，一道一魔(象征了正邪两种力量)对峙着比本领，各自祭起法宝，一物降一物，最终让人满足的是这变化多端的斗法过程，至于斗法的目标却无关紧要。在民间文艺传统里，不但《西游》、《封神》原始神魔故事里提供大量的这类结构，而且在反映人世社会的作品里就转化成斗勇（武侠故事），斗智(如《三国》中诸葛亮的故事)等替代形式。《红灯记》1970年改定本给李玉和加了一句台词：道高一尺，魔高一丈。从语义和语境的关系上说是错用的，但无意间恰好点明了这一“隐形结构”，也算歪打正着。

这种自民间文化而生出的“隐形结构”不但在京剧里能发现，在芭蕾舞样板戏里同样能发现；不但是戏曲作品里体现出来，而且在五十年代以来比较优秀的文学作品中都存在着，成为主流意识形态以外的另一套话语关系。民间的隐形结构同样反映了民间对自由的强烈向往精神，但是除了原始的民间文艺形式外，它一般并不以自身的显形形式独立地表达出来，而是在与时代思潮的汇合中寻找替代物。它往往依托了时代主流意识形态的显形形式，隐晦地表达。在封建时代，男女争取自由恋爱反对父母包办婚姻的斗争，往往不是通过直接反对，而是依托了假想‘奉旨完婚’来完成。武侠的仗义锄恶、劫富济贫，多半也是套在忠君拯世的模式里表现。由于五六十年代主流意识形态是以阶级斗争理论来实现国家对政治经济文化各领域的全面控制，民间文化形态的自在境界不可能以完整本然的面貌表现。因此，在作为主流话语的核心部分的样板戏中，民间隐形结构所表达的语意，只能是相当隐晦的。但只要它存在，即能转化为惹人喜爱的艺术因素，散发出艺术魅力。

民间文化形态产生在国家权力中心控制范围的边缘区域，越是接近权力中心，它的表现形态越隐晦，而在一些接近乡野的题材创作中，它则以比较浅直的方式表达出来。当然文学创作不等于民间文艺，它不可能全盘接受和表现民间的内容，而且主流意识形态即使在权力中心的边缘空间，也依然处于权威的主导地位。它只能部分地采纳民间内容，使作品具有生命力。这种结合形式体现民间文化价值的“隐形结构”，往往是以破碎的形式，由隐形转为显形。五六十年代的战争题材小说最能体现这一特点。战争是政治权力冲突的尖锐化形式，政治意识形态表现得尤其强大。但是一旦有了民间的参与，民间文化就不能不将自身的文化形态带入战争，由此决定了描写战争的文艺作品，写正规军作战的不及写地方部队作战好看，写地方部队作战的不及写游击战和奇袭战好看，战争规模愈小就愈具有传奇色彩。《保卫延安》尽管写了战争的各种形式，写了狙击战、攻击战、突围战、伏击战等等,也写了跳崖、肉搏、牺牲等战争的残酷场面，只是由于写的是大部队的战争全景，对于用小说形式来图解战争历史，可能是积累了一些经验，但对于一般无战争知识的读者来说，终究觉得茫然。《林海雪原》是写解放军小分队剿匪，战争规模小,传奇性就大,奇袭奶头山、智取威虎山、活捉定河道人等细节相当生动，再配之茫茫林海，萦绕着一片片神话传说，都让人读过难忘。其间的民间因素是显而易见的。这种隐形结构的破碎形态还表现在人物塑造上。小说里值得玩味的是杨子荣和栾超家。杨子荣被描写成智勇双全的革命战士，无疑是主流意识形态推崇的理想人物，他几度化装匪徒深入敌巢，又必须性习上沾染一定的匪气和流气，不具备这些特点就无法取信于土匪。但作家除了描写杨子荣在外形上和行为上故意作土匪状以外，不可能写他的性习本身的草莽气，于是在杨子荣身边，就出现了栾超家，在艺术结构上这个人物与杨子荣形成一种补充和合一的关系。栾超家性习上带有更多的民间气，粗俗鲁莽，素质不雅、说话爱开玩笑，有时喜在女人面前说性方面的口头禅等等，这种种来自民间的粗俗文化性格与他作为一个山里攀登能

手的身分相符合。栾超家之所以是杨子荣的性格补充，是因为这些性格本来该杨子荣所有，但杨子荣苦于英雄人物的意识形态模式不能更丰富地表现性格，只能转借了栾超家的形象来完成。栾超家性格成了杨子荣性格的外延。若没有栾超家性习的存在，杨子荣也就变得不真实（样板戏的《智取威虎山》中杨子荣就完全失去了真实的基础）。这个观点虽出于笔者个人的推测，但是有据可依的。小说的扉页上，作家的题词是“以最深的敬意，献给我英雄的战友杨子荣、高波等同志”。也就是告诉读者，杨、高作为生活中真实的人物，已经在这场剿匪战争中牺牲了。可是小说里真正牺牲的只有高波而没有杨子荣，这是怎么回事？后来读者都知道，生活中的杨子荣是在剿匪的最后阶段追捕时中了敌人的暗弹而死。而这个细节在小说最后一章已被描写出来，只是中弹的不是杨子荣而是栾超家，杨子荣当时也在场。实际上，艺术中的栾超家成了杨子荣的替身，所以，把杨、栾两个形象看作合一的人物形象并不荒诞（在艺术创作中，两个形象合而为一个完整性格的例子有很多）。这是一个很有趣的民间文化的隐形因素与主流意识形态的显形因素组成新结构的例子。但是，正因为这部小说写的是解放军小分队的故事，军队本身就是政治意识形态的符号，在这支小分队里插入栾超家这一形象，多少让人感到格格不入[①]。假使这支小分队代表的符号仅仅是农民游击队或草莽英雄，栾超家的民间性显然会更加融合与自然。这就是为什么五十年代以来，愈接近民间的题材就愈好写，愈接近民间的角色就愈生动。《铁道游击队》写的是车侠，鲁汉的酗酒，林忠的赌钱，都写得自由自在，连刘洪与芳林嫂的性爱关系，也带有草莽气，比少剑波与‘小白鸽’的英雄美人戏要自然得多，也真实得多。在这类五十年代最受欢迎的文艺作品里，最为脍炙人口，并有经久不衰艺术魅力的因素，大多是民间文化形态的‘折子’。《高粱红了》、《古城春色》、《逐鹿中原》这些写三大战役的作品，至今已经很难让读者回忆起什么来，但在一些写游击队的小说里，“老洪飞车搞机枪”（《铁道游击队》）、“萧飞买药”（《烈火金刚》）、“杨子荣舌战小炉匠”（《林海雪

①栾超家的形象在当时受到批评家侯金镜的指责，侯认为书中“战斗间隙中某些战士们的庸俗取乐，这在生活中会存在的，但这不是《林海雪原》所需要的情节……而在一定程度上损害了战士们的形象”（《侯金镜文艺批评选集》，第 123 页。侯金镜把《林海雪原》的缺点归为“客观主义和带有农民文学色彩”，可以说是相当敏锐的，但是反映了他站在主流意识形态立场上排斥民间文化的审美本能。

原》）、“朱老巩大闹柳树林”（《红旗谱》）、“活捉哈叭狗”（《敌后武工队》）等细节，并没有因为时光推移而让人遗忘。即使在写正规军作战的小说里，因为加入了民间的色彩，才使整个战争场面变得富有生命力。著名战争小说《红日》中连长石东根醉酒跑马的细节，不正是这部作品中最有魅力的一个片段吗？

民间文化形态当然是相当粗糙的，而且它背后的“隐形结构”并不完整地体现出来，只是以某些破碎的片段，作为政治意识形态框架下的局部补充。但由于当时政治意识形态的强力渗透，艺术创作几近于图解政治，尤其是主要英雄人物，很难摆脱图解概念、图解理想的悲惨命运。在这种情况下，民间文艺因素有时成了全书情节发展的润滑剂，只有它的加入才能使作品情节与情节之间的联系活跃起来，产生出艺术生命力。在这种形态下，主流意识形态与民间隐形结构并不互相排斥，它们以结合的形态来共同完成一个时代的艺术创作。但是还有另一种情况，即主流意识形态与民间文化精神发生冲突，互相排斥的时候，也即是在文学作品中不但反映了意识形态之间的互相冲突，同时也反映了国家意识形态与民间文化形态相冲突的时候，作为一种特定历史条件下的文艺作品，无论是作家本人的主观意识还是时代所规定的创作倾向性，都往往会驱使作家站在国家一边，帮助主流意识形态去占领民间社会。五十年代众多的描写农村集体化过程的小说作家都描写了正确思想（即主流意识形态）对错误思想的克服，而错误思想多半来自农村旧习惯和农民旧思想，换句话说，民间文化价值并没有完全退出文学作品，而是转化为艺术冲突的对立面，通过被揭露被批评的方式，畸形地展施出自身的艺术魅力。这种现象造成畸形的结果是，往往在文学作品中正面人物（英雄人物）干瘪无力，而反面人物，特别是农村中的富裕中农形象，写得活灵活现，生动有力。

赵树理的作品可以说在表现这类冲突方面最为典型，《小二黑结婚》中那位三仙姑，一贯是被人嘲笑的对象。之所以被嘲笑，一是她装神弄鬼，二是她老来俏，年纪大了生活还不检点。从当时农村的主流意识形态（即封建色彩的伦理思想）来看，这

两个缺点虽然谈不上罪大恶极，但也是千夫所指；但是从民间的角度说，这正是偏僻落后地区农村妇女求得一点可怜的自由而不得不耍弄的手法，三仙姑年轻时有几分姿色，却嫁给了老实巴交的农民于福，婚姻不如意又不能摆脱，只能靠装神弄鬼做巫婆，以扩大交际空间。一个妇女爱打扮，希望在别人面前保持感性的美好，这是人之天性，不该指摘，倒是长期生活在压抑人性的环境里不能自拔的传统农民，以自身的畸形心理忖度他人，才会视正常的人性要求为不正经。小说里区长和农民对三仙姑的挖苦嘲骂，是一种不自觉的对人的权利的粗暴干涉，可是在当时的主流意识形态支配下，作家只能站在三仙姑的对立面，用他那枝温情的笔写出了这个充满艺术个性张力的人物形象。虽然被嘲讽了，但作为民间文化形态中农妇向往自由的例证，被合理地保存了下来。在这篇通俗故事中，三仙姑和小芹（一个正经女子）两个人的形象并在一起，三仙姑的艺术魅力远远超过小芹，三仙姑的胜利也就是民间文化的胜利。

1958 年，赵树理面对的是农村集体化后问题百出的现状：强迫性的集体化劳动和农民自发维护生存权利的冲突，干部中粗暴对待农民的恶劣作风和比较注意具体情况具体对待的老实作风之间的冲突，以及天灾人祸下农民生活的贫困（吃不饱）和劳动积极性的普遍低下（小腿疼）等等。面对这举世滔滔的浊浪，赵树理不可能与大跃进以来的极左路线（主流意识形态）作直接对抗，但作为一个自觉的民间代言人，他又不能不如实反映这种现状，于是写下短篇小说《锻炼锻炼》。其中有一段描写干部与农民冲突的对话，写干部用大字报的办法来威胁农妇，农妇忍无可忍大闹社办公室——

> 小腿疼一进门一句话也没有说，就伸开两条胳膊去扑杨小四。杨小四料定是大字报引起来的事，就向小腿疼说：“你是不是想打架？政府有规定，不准打架。打架是犯法的。不怕罚款、不怕坐牢你就打吧！只要你敢打一下，我就把你请得到法院！”……小腿疼一听说要罚款要坐牢，手就

> 软下来，不过嘴还不软。她说："我不是要打你！我是要问问你政府规定过叫你骂人没有？""我什么时候骂过你？""白纸黑字贴在墙上你还抹得了？"王聚海说："这老嫂！人家提你的名来没有？"小腿疼马上顶回来说："只要不提名就该骂是不是？要可以骂我可就天天骂哩！"杨小四说："问题不在提名不提名，要说清楚的是骂你来没有！我写的有哪一句不实，就算我是骂你！你举出来！我写的是有个缺点，那就是不该没有提你们的名字。我本来提着的，主任建议叫我删去了。你要嫌我写得不全，我给你把名字加上好了！""你还嫌骂得不痛快呀！加吧！你又是副主任，你又会写，还有我这不识字的老百姓活的哩？"支书王镇海站起来说："老嫂你是说理不说理？要说理，等到辩论会上找个人把大字报一句一句念给你听，你认为哪里写得不对许你驳他！不能这样满脑一把抓来派人家的不是！谁不叫你活了？""你们都是官官相卫，我跟你们说什么理？我要骂！谁给我出大字报叫他绝了根！叫狼吃得他不剩个血盘儿，叫……"支书认真地说："大字报是毛主席叫贴的！你实在要不讲理要这样发疯，这么大个社也不是没有办法治你！"回头向大家说："来两个人把她送乡政府！"

这个文本很复杂，哪一方仗势欺侮农民不把人当人？哪一方无权无势，告状无门，处处被欺凌？现在经过文革浩劫的读者当然是能够明白了。虽然作家当时主观倾向仍站在主流意识形态的一边，但在他的笔底下，民间发出了极其激越、刻毒的不平之声，小腿疼最后几句从心底里迸发出来的咒骂，在我读来，正是"时日曷丧，予及汝偕亡"式的现代变风。联系 1958 年极左路线在农村造成的灾难，这种民间的声音真正体现了现实主义的胆识勇气。

也有比赵树理相对温和一些的民间之声，同样贯穿在这一时期的文学创作中。柳青《创业史》里写农民梁三老汉对土地血肉相连的深厚感情，强烈地表现了民间文化形态的又一个基本

特色。中国真正的民间是在农村，事实上没有一个阶层，包括城市里的居民，含有农民那样对待土地的感情。在农民的眼里，土地是有生命的，是与真正的自由自在的境界联系在一起的生命象征，因而土地是中国民间社会的图腾，而土地上的劳动和生活,往往是民间最惬意的审美形态,从《诗经》开始,最优秀的民间文艺，都是从歌颂田野上的劳动和生活开始的。二十世纪中叶在中国农村发生了一场极富有戏剧性的人间喜剧，土地的得而复失事件搅动了农民心灵深处波澜壮阔的感情之海，一个贴近民间的作家，只要真实地把握好这一农民感情的中枢，就能传达出农村题材的魅力。但这种感情世界不属于梁生宝之类的“伟人”，它只能属于几辈子的血汗都流入土地的梁三老汉。六十年代初期有一种“中间人物”的理论，认为农民大多数属于“不好不坏,亦好亦坏,中不溜儿的芸芸众生”,这自然是一种从政治意识形态立场出发的理论概括，但这个理论难能可贵地指出了一个事实，在当时的文学作品中，确实存在着两副眼光透视下的人物艺术形象：即在政治意识形态眼光下，人分左中右，或者就是先进人物和落后人物；但在民间文化形态的眼光下，有属于意识形态和民间社会的人物，如梁生宝之类就属于意识形态人物，是离开了生活真实的客观规定性，根据政治理想塑造出来的人物,而梁三老汉、亭面糊、小腿疼、赖大嫂这样一些在那一时期写农民生活的作品中最有光彩的形象，多半来自民间，属于民间社会传统中自然存在的人物。

民间文化在各种文学文本中渗入的“隐形结构”的生命力就是如此的顽强，它不仅仅能够以破碎形态与主流意识形态结合以显形，施展自身魅力，还能够在主流意识形态排斥它、否定它的时候，它以自我否定的形态出现在文艺作品中，同样施展了自身的魅力。

民间文化形态是一个相当复杂的现象，它的“藏污纳垢”特性构成了自身的瑕瑜互见。要对它作全面的考察需要大量的材料和篇幅，非本文所能完成。考察从抗战到文革的文学史，不难发现，其文学发展的过程也是民间文化形态随战争而起，随文革

而衰的过程。另一方面，民间文化形态又以无孔不入的精神融汇在文学创作中，成为一种隐形的文本结构，甚至可以说，它充塞了这一历史时期的最辉煌的文学创作空间，尤其是在 1955 年胡风为代表的知识分子集团被毁灭以后；文革时期，它从文化的大传统中被排斥，重新返回小传统，拓展其地下文学的空间，直到八十年代，才逐渐地为知识分子重新赏识。关于这一些重返民间的文学信息，将是学术界面对的新课题，有待于作进一步的研究。

（选自陈思和《鸡鸣风雨》,学林出版社 1994 年 12 月版）

关于 1949～1976 年中国文学中的“潜在写作”

刘志荣

“潜在写作”概念最初提出，“是指那些写出来后没有及时发表的作品，如果从作家创作的角度来定义，也就是指作家不是为了公开发表而进行的写作活动。”[①]提出“潜在写作”的概念，是与研究者对以往以公开文学中的“经典作品”为核心的一元化的当代文学史叙述感到不满、并希望有所改变的理论预期是分不开的。在当代文学史研究中提出“潜在写作”的问题，实际上贯穿的是这样一种研究思路：即将这些作品放在其写作的年代而不是公开发表的年代来讨论，从其与同时代的公开文学创作的“共时性”中发现时代文学的多层次性的真实含义。这种特殊的文学现象，已经引起学界的关注，但其产生的原因、发展的趋向、其写作的特质乃至其意义，仍有进一步思考与探讨的必要。

①陈思和《试论当代文学史（1949～1976）的“潜在写作》，《文学评论》1999 年第 6 期。

一、公共空间的萎缩：1949～1976 年中国文学中潜在写作现象出现的原因

虽说潜在写作在世界文学史上都是一个普遍的现象，但在 1949 年后的中国它们如此广泛地出现，与二十世纪中国“公共空间”日益缩小以至被取消这一事实有直接关系。在二十世纪中国，公共空间的存在与发展其趋势从来不是令人乐观的。中国自晚清出现近代意义上的报纸与出版事业之后，公共空间开始萌芽。李欧梵先生认为：“晚清的报业和原来的官方报纸（如邸报）不同，其基本的差异是：它不再是朝廷法令或官场消息的传达工具,而逐渐演变成为一种官场以外的‘社会’声音。”他以《申报 · 自由谈》为例，概略描述了这一空间演变的轮廓。在这里，他很重视晚清至民初《自由谈》上嬉笑怒骂批评政治与社会的‘游戏文章’的价值,指出“:且不论这些‘游戏文章’当时会产生何种影响，我认为它已经造成了一种公论，提供了一个史无前

例的公开政治论坛，也几乎创立了‘言者无罪’的传统。如此发展下去，中国现代报纸所扮演的‘公共空间’角色可能绝不较美国独立前的新英格兰报纸（当时也有不少才智之士用化名发表论政之文）为逊色。问题是，这一个逐渐独立的报纸言论，并没有完全生根结果，国民党北伐成功统一中国后，在言论上采取检查制度,遂把这个言论空间又缩小了。’李先生甚至认为,随着这种检查制度出现的鲁迅后期杂文（如《伪自由书》）所代表的反抗方式也没有为这个公共空间的开拓做出贡献。他这样探讨其中的原因：“三十年代的政治毕竟较军阀时期不同，它似乎较军阀时期的‘公共空间’更为缩小,知识分子开始两极化,对政府的态度是‘对抗性’的。……这种两极化的心态——把光明与黑暗划为两界做强烈的对比，把好人与坏人、左翼与右翼截然区分，把语言不作为‘中介性’的媒体而作为政治宣传和个人攻击的武器和工具——逐渐导致政治上的偏激化（radicalization）,而偏激之后也只有革命一途。”“中国革命特质和世界上其他过激的革命一样,在这个过程中,是不容许‘公共空间’的存在。因而这几十年的历史,这几代知识分子的努力(至少我认为),也没有为中国人民建立足够的‘公共空间’。[1]李先生的个别论点值得争辩之处很多，但他指出的二十世纪前半期的中国这一公共空间逐渐缩小这一趋势在大的方面还是很准确的。在指出中国革命在其过程中“不容许‘公共空间’”的存在”这一事实，尤其富于卓见。但从本世纪前半期来看，“公共空间”或多或少还是在中国有其存在的可能性，而只要这种空间存在，就为人们的自由表达提供了一个公开的交流场所，使得各种不同的声音都有了公开面世的机会，具体到文学发展上，也就为不同的政治倾向、不同的思想感情模式与不同的艺术流派提供了在公开场合发表、出版、竞争的机会。对于中国二十世纪新文化与新文学来说，其存在的空间无论是五四时期的以学院、社团与同人刊物为中心，下以启蒙群众，上以干政论证，在文学创作上绽露出多元竞争的态势，还是三十年代以上海等地的商业报刊为负载，催生出多姿多彩的文学文化流派，始终为公共言论留下了较大的空间。即使

①李欧梵《“批评空间”的开创——从(申报 · 自由谈)谈起》，收入王晓明主编《批评空间的开创——二十世纪中国文学研究》,东方出版中心1998 年版，引文引自该书第102、110、117 页。

是颇为李欧梵先生垢病的三十年代，左翼思想与文学能够在商业报刊上改头换面出现在公众面前，都说明了这种公共空间的存在。

在 1949 年前后，文学乃至整个文化的生产被逐步地有效地纳入到新的体制之中。钱理群先生通过对丁玲的《太阳照在桑干河上》一书的出版过程的个案分析，指出这样一个事实："……细心的读者（研究者）不难从这本书的写作、出版过程中的曲折，看出一种新的文学作品的生产、流通方式的产生。一本书的出版，竟然牵动这么多的中共党的领导干部（包括与文学并无关系的艾思奇这样的党内哲学家），甚至要由最高领袖毛泽东本人亲自干预，这看似特别，其实却反映了一个重要的事实，即文学艺术已经真正成为'党的事业'的一个重要部分，列入党的领导机构（而不仅仅是党主管文艺的部门）的重要议事日程……毛泽东已经把未来文学的发展列入他的'新中国'的蓝图之中……因此，他要把文学艺术牢牢掌握在党的领导（控制）之下，这就是后来提出的'全党管文艺'（以及'第一书记管文艺'）的思想，这时已经初见'端倪'。……这样，人们终于发现，尽管'文学作品'还保留着某种'商品'的外壳（仍要通过'卖'与'买'的商业行为发行），但'文学市场'的需求已不再成为文学生产（写作）、流通（销售）的驱动力，而代之以'政治（党的利益）'的需求，文学市场的悄然隐退意味着文学艺术的生产与传播机制的根本变化，从此纳入党所领导的国家计划轨道，也即纳入体制化的秩序之中，'文艺成为政治的工具，党的机器中的螺丝钉'才真正得到了体制上的保证。正是这种文艺生产与传播的'计划化'与文艺的'彻底政治化'，构成了'社会主义现实主义文艺'的最根本的特征。"[①] 从二十世纪中国的历史来看，这在当时无疑是一个新现象。对于五十至七十年代这一特定时期文艺生产与传播的"计划化"与文艺的"彻底政治化"，洪子诚先生进行了更为直接而精深的研究。在他的《中国当代文学史》中，贯穿了这样一条思路："'当代文学'这一文学时间，是'五四'以后的新文学'一体化'趋向的全面实现，到这种'一体化'的解体的文学时期。中

①钱理群《1948 天地玄黄》第 196 ~ 197 页，山东教育出版社 1998 年版。

国的‘左翼文学’（‘革命文学’），经由四十年代解放区文学的‘改造’，它的文学形态和相应的文学规范（文学发展的方向、路线、文学创作、出版、阅读的规则等），在五十至七十年代，凭借其影响力，也凭借政治的力量而‘体制化’，成为惟一可以合法存在的形态和规范。只是到了八十年代，这一文学格局，才发生了变化，而出现了在新的历史条件下文学变革的前景。”[1]就对这一历史时期占据主导地位的公开文学的发展来说，这是一个相当准确的概括。在新中国建立后，报刊、出版事业逐步纳入国家体制，报刊转变为党和政府机构的机关刊物，出版社转变为各级国家出版社，各种文艺上的争论由于最高政治权威的介入转化为批判运动，逐步显示了二十世纪中国萌芽不久的“公共空间”在这一阶段的消亡。事实上，延安时期对王实味、丁玲等人的批判中已经显示出政治权力介入文学发展、促使其一体化的迹象，在建国以后，这一趋势有了更加迅速的发展：“以延安文学作为主要构成的左翼文学，进入五十年代，成为惟一的文学事实；二十年代后期开始，左翼文学为选择理想的文学形态、推进文学‘一体化’的目标所作的努力，进入一个新的阶段；毛泽东的文艺思想，成为‘纲领性’的指导思想；文学写作的题材、主题、风格等，形成了应予遵循的体系性‘规范’；而作家的存在方式，写作方式，作品的出版、阅读、批评等文学活动方式也都出现了重大变化。”[2]在进入当代文学的第一个阶段，即所谓的“十七年”期间，从主导的文艺思想来看，“文学‘从属’政治并‘影响’政治的观点，必然产生对于文学的‘规范性’要求。不但为文学写作规定了‘写什么’（题材），而且规定了‘怎么写’（题材的处理、方法、艺术风格等）。”[3]在这种前提下，不论是对中外文学遗产的接受，还是对 1949 年以前的作家的评价，都划分为不同的等级，政治性的评判标准，相关的“社会主义现实主义”的创作方法，具有政治评判意义的文学批评，在其扩大之后的各种批判运动，对作家进行领导和控制的各种从属于国家掌管意识形态的部门的文艺协会、团体及其刊物等等，是这种一体化的具体实现手段。洪子诚先生敏锐地发现，这种一体化过程与主导文学发展的权威

①洪子诚《〈中国当代文学史〉前言》，北京大学出版社 1999 年 8 月版。

② ③ 洪子诚《中国当代文学史》第 3、12 页，北京大学出版社 1999 年 8 月版。

人士认为“随着中国的出现新的经济基础和新的政治制度”，“也必然要建立、出现新的文化，新的文学艺术”，有密切的关系；“为着这种新文化(文学)的建立，他发动、支持了一系列的运动，激烈地批判‘旧文化(文学)’的理论基础和代表人物，为新文学的建立清理基地”[1]。如果说 1949～1966 年国家对公共空间的领导与管制为非主流的声音和文学创作还留下了一点露面的空隙，到文革期间，公共空间几乎完全被取消，文学的一体化与为建立“新文学”的冲动几乎导致了凭借政治权威对所有的文化遗产以及中国新文学传统的全面否定。公开的文学写作也几乎被取消了其个体性的特征，而彻底纳入到国家体制之中。

①洪子诚《中国当代文学史》第 11 页，北京大学出版社 1999 年 8 月版。

从另一方面看，公共空间愈为萎缩，则各种潜在的文化现象愈容易出现。以三十年代为例，随着国民党政府对文化领域的审查与控制逐步加强，左翼文艺除了以改头换面、隐晦曲折的方式在各种刊物上面世外，其主要的自我活动方式只能是通过各种半地下的文艺刊物甚至街头传单的方式存在，其存在形式也具有“潜在”的因素。不过左翼文艺牵涉到更为复杂的“革命”问题，在此处无法展开讨论，我们举出这个例证，是想引出这样一个观点，即：国家的政治权力的控制愈是深入到文化领域，则愈加导致公共空间的萎缩，而各种非体制的因素则会转化为一种潜在的隐形状态出现。这个规律在讨论中国当代文学中的潜在写作时也是适用的。

为了证明这一点，有必要对这一时期的潜在写作的主要作家群作一检视。

二、“潜在写作”主要的作家群与发展的趋势

在潜在写作中有一些作家本身没有受到排斥，但其写作因为有更多的个人性，所以也处于一种潜在状态，一直到时代比较宽松才发表出来，例如林子的爱情组诗《给他》，前一部分写作于文革前，但一直到文革后才发表。也不排除有相当一部分作家的日常写作是在写作权利还没有受到限制的时候写作的，只要其不是为发表而写，而且也具有相当的文学性，就也属于潜在写

作的研究范围。但从现有的材料来看，被排除的作家的潜在写作占大多数,所以,在讨论1949～1976 年中国文学中的潜在写作时，最方便的方法是按照作家群被排除的时间集中进行讨论。虽说这些作家的潜在写作可能分布在不同的时间段落，如胡风“集团”的作家们其潜在写作集中分布在 1955 年被排除以后以及文革中再一次被排除，但对于他们的处境来说，自从最初被从作家队伍之中清理出去之后，他们的处境以及写作的环境大致上始终处于一种被排斥的地位，不但没有公开发表作品的权利，而且其写作也只能处于一种隐蔽的状态，作家也自觉地意识到这一点，因而与主流的公开文学保持了一种距离。从这几点来看，将这些作家从最初被排除到文革后逐渐恢复作家身分、有了公开露面的权利期间的潜在写作看作一个整体，也是比较合理的。按照这样的讨论方法，可以将在这一时间段的潜在写作的作家主要概括为以下几批。

当代文学中的潜在写作的第一批作家是在 1949 年前后,在中国当代文学的新方向确立的过程中,被称为‘反动作家”“自由主义作家”的一批作家，他们的写作权利或者受到限制，只有将文学才情融入到日常写作之中，或者自动放弃了公开写作的权利，自觉地在潜在状况下完成自己原定的创作计划。一些本来主要不以作家身分见称，但在思想上与主流意识形态不合拍，因而从 1949 年起就处于边缘地位，在潜在状态下写作旧体诗的学者与文化人，也可以归入这一批。在这一批作家中我们可以例举沈从文、无名氏、灰马、陈寅恪、钱钟书、郑超麟等几位。沈从文从在四十年代末就因为其坚持文学的自主化立场受到左翼阵营的斥责，面对时代的巨变，他自己也陷入精神危机之中，在从中康复之后，他半是被迫、半是自动地放弃了自己的作家身分，去从事文物研究方面的工作。但他自己的文学才情以及对巨变的时代的心灵反应，仍然融入到病中的“呓语狂言”及此后的“家书”之中，为后人留下了当代知识分子的心灵史的一个可贵的片段，从中我们可以发现他在自动放弃公开的作家身分之后对自己的精神立场与写作立场的坚守，这可以作为具有文学

性的潜在写作的典型例证。与沈从文不同，无名氏与灰马虽然没有受到直接的批判，但由于他们在历史上曾经与国民党有过联系，在写作取向上也与左翼文艺相去甚远，因而自觉地置身于一种隐居状态。两人都隐居在杭州，并且因为机缘结为知己。在写作上,前者在隐居状态写完了《无名书稿》的后三部半,完成了自己生命之中的大工程，还写作了一部爱情自传和几个短篇小说以及相当数量的新诗；后者则前期延续了自己三四十年代的现代诗风，后期写作了一些曲喻隐指、讽刺个人崇拜与个人迷信的“朦胧诗”。在写作风格上，无论是无名氏小说的浮士德式的上天入地的精神探索和铺张扬厉、汪洋恣肆、泥沙俱下的语言风格，还是灰马或萧飒或沉重的抒情风格，都提供了这一阶段公开写作中不具备的一些重要的文学因素。旧体诗写作则是另外一种重要的写作现象，由于新诗的发展逐渐占据了二十世纪诗歌研究者的关注的中心，旧体诗的写作逐渐被人们所忽略，很大程度上成为作者自己遣情抒怀的工具，至多在友朋之间流传，即或结集问世，也往往流传不广，因而在很大程度上其写作本身就处于一种潜在状态。但从其写作实践来看，优秀的诗家往往能够突破一些旧诗的陈套，运用这种“旧”的体式出色地表现现代人的感情，时有创格，所以也应该列入考察二十世纪中国文学发展的范围。1949 年后，陈寅恪先生的旧诗属于格调最高的一类，其诗作中不论对山河巨变、个人身世的感怀，还是对曲学阿世的世风的批判，以及对独立的精神品格的坚守，都有一种精神上的震撼力与感召力。其诗风宗宋而能以己心驱使，因为感怀的深远而自然形成沉郁顿挫的风格。郑超麟因托派身分在肃反之后系狱几十载，在狱中研读诗词格律的基础上学习诗词写作，达到很高的造诣，更难得的是在狱中他也并没有闭目塞听，对时代的冒进倾向的批判可谓见微知几。类似的具有清醒的时代感和独立意识的旧诗可能还有很多。

如果说潜在写作的第一批作家多少对新时代抱冷眼旁观的态度，1955 年因‘胡风集团’冤案而被彻底的排除的‘七月’派作家群，则张开全部的心灵去拥抱、感受、反刍时代给他们造成的

巨大的创痛。他们与时代的关系处于一种强烈的张力之中：他们也是参与创造这个新时代的人，因而也自觉地将自己看作新时代的主人公，对之有一种强烈的责任感，即使被排除出去，他们也对这个时代仍有感情，并且保留了在创造新时代的过程中本有的某些精神品质。这一批作家的潜在写作上主要有胡风在失去自由的年代里默吟的数量庞大的旧体诗，绿原、曾卓、牛汉、罗洛、徐放等人在胡案爆发后与文革中不同状态下写作的新诗，彭燕郊的散文诗，张中晓的札记随笔，彭柏山的长篇小说等。从这些作品来看，他们与时代带来的厄难与精神上剧烈的创痛展开了血肉的搏战，心理体验之深，使他们的写作达到了一种非常深刻的精神层面。在这里，面对苦难的抗争精神是一致的，不过不同的作家精神的侧重点又有所不同：胡风的创作最能体现他所说的韧性的现实战斗精神，其精神立场与嶙嶙风骨即使在困厄之中也坚韧不屈；绿原和彭燕郊的写作则更侧重苦难带给人的心理体验，对精神层面的荒诞体验作了深刻的表现；曾卓与罗洛的诗歌具有古典气质，他们即使在困厄之中也不放弃对爱、希望、理想的诉求；牛汉的写作则表现出一种承受磨难的坚韧的生命意识与绝境中反抗的现代意识；张中晓的札记融深刻的心理体验和学识、思想于一炉，不但对时代的运行机制作了出色的观察与批判，而且在许多方面已经超越了整个流派的思想局限。对于这一批作家来说，与时代巨大的心理张力促使他们将精神资源里鲁迅传统本有的承受历史、现实与虚无的重压仍旧奋然前行的现代英雄意识与现代反抗意识调度出来，并熔铸在艺术创作之中，以对抗苦难造成的巨大的心灵上的黑暗，这使得他们的一些作品成为那个时代最优秀的文学创作，如绿原的《又一个哥伦布》、《重读〈圣经〉》，曾卓的《有赠》、《悬崖边的树》，牛汉的《华南虎》、《半棵树》、《悼念一棵枫树》等。他们的写作一般都有现实的或者精神的自传性，但因为在特定时代他们的苦难的普遍性，也使得他们的写作获得一种普遍的力量，甚至超越了其写作的特定时代，套用洪子诚先生对绿原诗作的评价，他们“无意间勾画了现代人普遍性的悲剧的历史处境”[①]。

① 洪子诚《中国当代文学史》第280页，北京大学出版社1999年版。

在反右派与其前后的反右倾运动之中被排除的作家构成潜在写作的第三批作家。在当代文学史的前三十年，反右派运动可以看作是知识分子的精英意识的终结，此前各种运动中幸存的具有批判意识的知识分子，大多在这次运动中罹难，涉及面之广，远远超过了以前的各次运动。在反右之后，知识分子的独立意识与批判精神很大程度上只能潜入地下，表露在公开层面的只能通过历史题材的写作以曲喻隐指的方法表现出来。反右运动之后排除的知识分子很多，在思想上也出现了顾准这样的在底层继续承担自己的思想责任的大家，对于文学写作来说，值得注意的是这样几种现象：一是被排除的较年长的大右派，本身是左翼文艺运动的中坚的，如丁玲、冯雪峰、艾青等，虽然在这期间有所写作，但成就并不高，也很难谈得上有潜在写作的自觉，至少艾青的《绿洲笔记》其写作处于公开状态，也受到驻军领导的支持，有承担任务的意义，算不上潜在写作。二是较年轻的右派，如公刘、流沙河、刘绍棠等人也有一些潜在写作。公刘在文革中写作的一些诗歌比较尖锐，流沙河的打油诗也给人留下较深印象，刘绍棠蛰居家乡期间的小说也能延续其以前写作的泥土的清新，但总体上看，这些人的写作都没有像前两批作家的潜在写作那样带给当代文学强烈的冲击力与艺术的新质。当然也有例外，老右派中聂绀弩，年轻的右派如昌耀，都能在写作上另开生面，走出一条以前中国文学没有的路子，复出以后他们的写作都卓然大家，但不论是绀弩体旧诗的寓沉痛于滑稽、悲极反笑的自嘲风格，还是昌耀从西部高远深迴的内陆吸取高原自然的精华与人文的滋养形成的独特的生命意识与刚健雄奇的风格，也都得力于流放期间的生命经验与持续进行的潜在写作在艺术与精神上的磨练。荒芜的《伐木日记》因为真实记录了北大荒劳改的生活经验，从中可以发现时代的一些不为人知的历史面影与个体际遇，也值得注意。三是四十年代与“七月派”共同构成诗界最活跃的有生力量的《中国新诗》派诗人，在反右之后全部陆沉，从而彻底成为隐失的诗歌流派。从公开文学的层面来看，这两个流派的消失意味着一批正在创造力旺盛的年龄、其写作

有可能造成中国新诗的巨大转折的诗人被有意地活埋。对于《中国新诗》派诗人来说,尤其如此,他们在五十年代初就有意识地被忘却，但个别诗人还有发表少量作品的机会，到反右运动中唐祈、唐提成为右派,1958 年穆旦被定为‘ 历史反革命 ”,整个流派从这时起在公开的创作领域全部宣布消失。但在从公开文坛彻底消失之后，这三位作家在边缘的处境中仍然进行艺术的探索。如唐湜在回到家乡后吸取民间文艺的营养创作的南方风土故事诗与历史叙事诗，其纯洁透明的艺术境界为当代中国的叙事诗提供了一些新质，并延续了现代文学史上冯至、孙毓棠等人以个人体验、想象与民间、历史融合的写作道路。穆旦在灾难之中则继续外国诗歌的译介工作，在其生命的暮年重新开始诗歌写作，“ 它们当然不再是四十年代的紧张与尖锐，而是冷静而朴素,但其实也是痛苦的。”[1]不过他四十年代诗歌中强烈的现代意识仍然延续并得到发展，在对人生与历史回顾时，痛苦之中有清醒，彻骨的悲凉之中有不屈的坚持，为当代文学提供了另一种复杂、凝静、厚重的诗歌。实际上，在这一批作家的潜在写作中最值得注意的就是像聂绀弩、昌耀以及《中国新诗》派诗人这样的特立独行的在底层的艺术探索。

文革开始之后，由于真正的文学艺术几乎全部被排除，以上三批作家的潜在写作在这一时期的延续构成一种汇合，如无名氏、灰马、胡风、曾卓、牛汉、绿原、彭燕郊、唐湜、穆旦在文革之中都继续其潜在写作，有的作家的潜在写作甚至集中在这一时期，但因为我们按照作家最初被排除的时间来讨论作家群，所以在此处就不再赘述。就文革前已经成名、文革中新被排除的作家来说,主要的潜在写作实绩有丰子恺的《缘缘堂续笔》、朱东润的《李方舟传》、陈白尘的《牛棚日记》、杨沫的文革日记以及蔡其矫、郭小川、孙越生在此期间的诗歌写作,实际上,由于收集的材料所限，文革中老作家的潜在写作可能比这里列举的要多得多。这些文革前成名的作家有着自己的精神资源，也有着对时代的独特体验与思考，他们的潜在写作在延续以往的写作风格的同时，也对时代有或含蓄或直接的反应。考虑到他们大都身处逆

① 洪子诚《中国当代文学史》第 211 页，北京大学出版社 1999 年版。

境，其潜在写作活动就更应得到钦佩——因为他们的努力，使得文化传统在黑暗专制的时代延续了一线香火。它可能随时会被扑灭，可其存在本身就说明了文化传统的顽强生命力。在文革的发展过程中，年轻一代中的敏感者与先觉者也开始摆脱文革话语的控制，而萌生自己的独立思考与独立意识，并在七十年代进行了一些‘ 地下沙龙 ’与‘ 地下诗社 ’活动,为一个新的时代的到来作了预告。其中最值得注意的是黄翔、哑默、食指、白洋淀诗派的诗歌创作与赵振开（北岛）、张扬等人的小说写作。这些创作有一个共同的特点，即摆脱了主流意识形态话语的左右而回到自己的现实生活体验、想象与思考之中，并由此显示出人性与艺术的觉醒。与老作家们更多借重于自己的精神资源不同，年轻一代的反叛更多由于自己的现实生活经验的刺激与对文革中成为禁书的一批内部出版物(“ 黄皮书 ”、“ 灰皮书 ”)等的阅读。贵州的黄翔、哑默等人的地下沙龙由于地处边缘而得到了一些相对来说较大的思想自由度，也促使他们较早进行思想和诗艺的探索。这一时期的黄翔大体上属于启蒙诗人，在他的组诗《火神交响曲》中，他借火炬之口发出了那个时代最高亢的呼喊，呼唤人性、科学与真理的复归。就现在所能看到的他的诗歌来说，已足以证明他属于那个年代少有的思想与艺术上最早也最出色的探索者之列。食指的抒情诗更多从自己的生活感受出发，他被称为“ 文革中新诗歌的第一人，为现代主义诗歌开拓了道路 ”[①]，他的诗歌一方面有一种基于对未来执拗真诚的信任的基础上的纯洁与清新，另一方面在这种单纯美好的信任被现实击碎之后，也写下了代表一代青年真实心态的绝望心酸之作。这两种情绪，在当时的青年中很有普遍性，所以食指的诗在当时流传甚广。如果说黄翔的诗歌风格还没有完全褪去此前的“ 政治抒情诗 ”的影子，而食指的诗歌也受到主流文化影响的缠绕，稍后的“ 白洋淀诗歌群落 ”则自觉地探索现代主义诗歌的写作，他们与当时在北京等地的地下文学沙龙的成员，形成了地下文学中较有规模的现代主义诗歌运动，彻底走出了文革话语的笼罩。他们的创作主要通过‘ 黄皮书 ’、‘ 灰皮书 ’接受域外文学的

①杨健《文化大革命中的地下文学》第 87 页，朝华出版社 1993 年版。

影响,表现的则是自己失望怀疑的现实感受,一种冷漠、虚无、价值失落的情绪，抒情风格比较冷峻，很少以前中国当代诗歌中的滥情，从意象到情绪，都带有浓厚的现代主义色彩，直接预示和影响了文革后“崛起的诗群”与“后崛起的诗群”的现代主义探索。文革后朦胧诗派的代表人物如北岛、舒婷、顾城、杨炼等人也在文革中开始了自己的诗歌写作。文革中的潜在创作中小说相对来说比较薄弱,较著名的有毕汝协的《九级浪》、佚名作者写的《逃亡》、张扬的《第二次握手》、赵振开(北岛)以笔名“艾珊”写作的《波动》、靳凡的《公开的情书》等作品。赵振开的《波动》以多角度叙述的方式勾勒了当时社会各种人物的心态，其中最值得注意的是对知青中绝望与希望两种心态的描写，就其语言的精警、感觉的强烈敏锐、象征手法的圆熟、人物意识的准确流动以及多角度叙述的成功来说，它无疑是文革时期的潜在写作中最成功的小说。

从上文的论述可以看出，1949～1976 年当代文学的发展趋势是排除的作家的范围越来越广，从起先对非左翼的作家的排除，到对左翼内部对社会主义文艺的发展持不同看法、或与处于主流地位的文艺界领导者有各种错综复杂的人事纠葛的左翼人士的排除，再到在审美趋向上具有个人特点的作家的批判与排除(如蔡其矫),一直到文革开始后对几乎所有的作家的排除,都越来越使范围更为广泛的作家从公开文学中消失。这些作家或者彻底失去了发表作品的权利，或者写作的权利受到限制，或者根本失去了自由，其写作只能处于一种潜在的状态之中才有可能，而事实上许多作家也正是在这种状态之中延续着自己的写作。年轻的自发成长起来表现自己的经验与人生感受的作者，由于其写作者的身分得不到认可，或者自觉地自外于主流，也加入到潜在写作的行列。这些作家被从公共空间排除之后，他们的写作一般只能局限于个人空间、甚至只能以默吟的方式在个体心灵之中进行，稍微扩大一点是在友朋之间流传，再扩大一点就是形成半地下的民间的地下文学社团互相交流思想与创作，进而使一些作品在民间通过传抄而流传。从现有的资料来看，

文革以前的潜在写作多半是局限在个人空间或者仅在少数友朋之间流传，因而处于一种自发的、形不成运动与潮流的破碎状态。一直到文革中才在年轻人中间形成各种地下的思想群落、文学沙龙与文学写作群落，也才出现了手抄本这种特殊的流传方式。到文革后期，年轻的写作者甚至开始与老一代作家发生联系与交流，如蔡其矫在文革中与福建青年作者的交流，又如文革后期北岛、芒克等人与艾青、蔡其矫、牛汉等人的交流。这些活动促使稍具规模的民间文学潮流形成。由于环境的恶劣，文革中的潜在写作主要也只能以破碎的形态存在，但由于文革中广大的作家被排除，而且主流意识形态的极端发展也走向其反面,渐渐失去了新老几代人的信任(尤其是在林彪事件之后),所以文革中的潜在写作活动出现了地下沙龙与广泛传抄作品乃至民间文学潮流这些现象，与以前的潜在写作仅限于私人领域相比，这显示出一些值得注意的重要变化。从文革结束可以公开发表作品后以前从事潜在写作的作家的命运来看，其活动表现为两种趋势：一种是进入公共刊物与出版物，并获得承认，促进了文革后的各种文学思潮；另一种则延续以前民间文学潮流的自身逻辑,发展为《启蒙》、《今天》以至到八十年代后期的各种民间文学刊物。大体上，进入公众领域的创作总是经过了各种筛选，反而仍是处于潜在状态的民间文学刊物能够保留一些原来的潜在写作的可贵质素并对之有所发展。但这已经超出本文讨论的范围了。

三、特殊空间中的写作的品格与特质

作家的写作从公开文学转入私人空间或者民间，对其写作的品格产生了重要的影响。我们可以以“胡风集团”的潜在写作为例，来考察这种变化。由于公共空间被控制乃至逐步消失，直接导致了胡风等人的悲剧，也直接导致了其潜在写作的出现。在被打为另类后，胡风等人的写作不能不从当时的体制与公众视野之中消失，转入私人空间，以随笔、札记、诗词等方式存在，这是其写作成为“潜在写作”的直接的原因。从体制之中的公开

写作转入私人空间中的潜在写作，表面上看是一个写作形式的问题，实际上却带来了许多质的变化。不但张中晓的《无梦楼随笔》对社会进行整体反思与批判的思想深度只有在潜在写作中才能达到，其他诗人与作家的创作中的自传性与对个人精神历程的表现与发掘，也只有在潜在写作的形式中才能得到充分而真实的表现。如果将“胡风集团”诗人的写作与当时的公开文学进行比较，这一点表现得最为明显。时代的文学规范对公开写作中作家的思维自由的造成制约，在相当大程度上阻碍了其对个体心灵的制约，正如洪子诚先生指出的：在促进当代文学规范形成过程中的一系列批判运动中，“尽管不是所有的作家都是打击的对象，但是，其波及的范围却是全面的，对作家思想艺术和行为的选择和规范，起到有力的制约、规范作用。从文学写作的方面而言，当代开展的这些运动所要达到的，是想摧毁把写作看作个体情感、心态的自由表现的‘资产阶级’的文学观，摧毁‘个体’写作者对自我认识、体验的信心，和自由选择认知、体验的表达方法的合法性。”[①]在连绵不断的批判与批评中，文学规范也在作家和读者的主体结构中形成了自觉不自觉的内化：“包括文学批评在内的文学规范体制，其主要功能是对作家的写作，以及作品的流通等进行经常性的监督和评断。这种评断，又逐渐转化为作家和读者的自我评断、控制，而最终产生了敏感的、善于自我检查、自我审视，以切合文学规范的‘主体’。这种‘主体’的产生，是当代文学权力结构的基础。”[②]因为这些原因，在五十至七十年代的公开文学中很少看到对个体心灵、情感、命运等进行深入思考与有力表现的作品，而处身边缘的“潜在写作”，虽然环境不自由，作家主体心灵反而因为被彻底排除到公开文学的体制之外，有可能在相当大的程度上摆脱了公开文学中的各种制约，达到了一种心灵的极大自由，从而对个体的心灵、情感、命运进行较为深入的思考与表现。以对个人意识的表现而言，在五十年代的公开文学中，只能达到郭小川的《望星空》那样的程度，在这首诗中，诗人“触及到了个人、时代历史潮流与宇宙恒常之间的复杂关系”，但“并没有将此进一步引向生存图景的形而上

①②洪子诚《中国当代文学史》第49、27页，北京大学出版社1999年版。

把握和个体生命的省思，相反在诗歌的后半部分把这种超越性的思绪当作‘虚无主义’，让它在人民大会堂的灯光下曝光”。[1]实际上，在十七年公开文学中对个体意识与感情的表现，只有在最终归结到对集体力量的认同，才有可能出现，《望星空》是这样,《白雪的赞歌》、《一个和八个》也是这样。个体意识并没有在这样的文学中获得不可取代的本体功能，它本身不能成为目的，只能成为表现集体力量的手段，这不能不制约它们探讨个体命运时的深度。而本论文讨论的绿原、彭燕郊、牛汉等人对个体生命意识的深入挖掘，对其心灵深处种种绝望与希望交织、在无路可走中冲撞、在希望渺茫之际仍不放弃希望、在绝望之中抗战的精神，只有在公开文学的秩序之外的潜在写作中才可以达到。又以对爱情的表现为例，爱情在公开文学中同样没有本体价值，其中对爱情的表现，同样不可避免地带有意识形态的色彩。即使在对之表达达到一定深度的《青春之歌》与《红豆》中,对爱情的叙述也不可避免地承担了意识形态作用。[2]与之相比,曾卓、罗洛在潜在写作中的作品，则直接描写了两个独立的个体在苦难之中互相关注、互相支持的相濡以沫的爱情，并不带有时代的意识形态色彩，对爱情的表现达到了本体程度。从“胡风集团”诗人的潜在写作对五十至七十年代的文学规范的偏离的这一面来看，最能显示出其不可代替的价值。而从其创作本身的变迁来看，这些作家在能够公开发表创作的年代，其写作在不同程度上都参与了对时代共名的建构，进入潜在写作状态之后，他们则无形之中表现出对时代共名的偏离，不但偏离了五十至七十年代的主流意识形态，而且偏离了他们自己本身认同的一些观念，如历史的客观规律、历史的目的性等那个时代特有的黑格尔主义的观念，而回复到个人的主体性与一种现代反抗意识，这也显示出潜在写作状态对他们的意义。“胡风集团”作家是从主流之中偏离的典型个案，以之来说明潜在写作状态与公开写作状态在当代文学史上的不同意义，应该是比较有说服力的。从中得出的规律，也具有相当的普遍意义，事实上，不论是无名氏企图融合东西方文化的生命大工程，还是陈寅恪对独立的精神品格的

①陈思和主编《中国当代文学史教程》第 103 页，复旦大学出版社 1999 年版。

②《青春之歌》尤其典型，研究者曾经精辟地指出，小说对林道静在卢嘉川与余永泽之间的选择的小叙述，暗含了在建立现代民族国家的过程中“中国向何处去”的两条道路的选择这一大叙述。参阅李扬《抗争宿命之路》（时代文艺出版社 1993 年版）中的有关分析。

坚持与丰子恺在灾难年代的佛教式的平和心态，或者穆旦对人生的现代悲剧感受，与年轻一代写作者对荒谬时代的现代主义把握，只有在私人或者民间这样的空间中展开的潜在写作里才能出现，如果换为一种公开写作的状态，这样的写作中最可贵的一些品格必然会被外来的约束与作家内化的规范所制约，达不到潜在写作中的这种自由度与经验、精神的深度，从这里最可以看出潜在写作对于当代文学的重要意义。

四、潜在写作作品的分类与文学史意义

对于五十至七十年代中国文学中的潜在写作的一种最方便的分类方法，是从其写作方式将这些写作划分为日常性的写作与自觉的文学创作“：第一种是属于非虚构性的文类，如书信、日记、读书眉批与札记、思想随笔等私人性的文字档案。……第二种是属于自觉的文学创作。或抒情言志，或虚构叙事……”[①]这样的分类方法自然有其充足的理由，尤其是近些年来对中国人的文学观念产生巨大影响的新批评理论明确区分虚构、想象类的作品与非虚构、想象类的作品的局限，并将前者置于文学研究的中心地位，在文类等级中处于最高地位，依照这样的理论，将潜在写作区分为日常写作与自觉的文学创作自然是可行的。但是对于我们讨论的这种特殊的写作现象来说，这样的分类也有其不太合适之处。在文学史上，屡见不鲜的是这样一种现象，即当等级“较高”的文类的写作受到控制或者限制之时，文人学士常常将自己的文学才情转移到一些比较“卑贱”的文类的写作之中，甚至转移了一个时代文学的风气。例如在元朝蒙古统治者限制了士人科举仕进的门路后，一些才情横溢的文人将自己的才华转移到以前颇受轻视的杂剧写作中去，促进了元代戏曲的繁荣，在中国文学史上形成了一个时代的文学风气。这种文学才情向边缘文类的转移在当代中国的潜在写作中虽然尚未产生像元曲这样大的影响，但也是一种比较普遍的现象，像《从文家书》、《傅雷家书》、《无梦楼随笔》这样的日常写作，其文学性与重要性和一些“创作”相比，有过之而无不及。我们也应该注意

①陈思和《试论当代文学史（1949～1976）的“潜在写作”》，《文学评论》1999年第6期。

到这样一种情况，即中国的潜在写作作为一种特殊的写作形态，大多数作家不可能去从事需要有充足时间与从容计划的长篇小说与多幕剧的写作，因而能够即时地表现思想感情的一些文类成为最普遍适用的形式（这也是中国潜在写作中篇幅较长的作品比较缺少、而抒情诗最为发达的原因），而在表达的即时性方面，一些日常的写作形式如书信、札记、随笔等与新旧体诗可能并没有很多的不同，至少我们上面列举的几种日常写作无论在对时代反应的心理深度与语言的表现力方面与许多诗歌相比可以说是不相上下。

所以为了讨论时代文学的多层次性的方便，我们采用第二种分类法，即从精神资源与写作的整体风格来将作家及其写作分为三类。我们在上文从作家被排除的时间总结的几批作家，按照这个标准可以分为三类：第一类是延续前一个时代的主流思路的写作,如彭柏山的《战争与人民》、刘绍棠的长篇小说与李英儒的《女游击队长》等。大体上，这些作家写作的精神资源依靠的主要是被排除前的一个时代主流思想，其潜在写作是因为时代的变化而从原来的主流被置换为非主流的位置的；第二种是从生活的感受出发的写作，写作者不一定有对主流偏离的自觉，但因为真实地表达了个人感受时，而捕捉到个体生存境遇的特殊性，从而逸出了主流的范围，或者精神资源中有异于主流的部分彰现出来，例如胡风集团作家大部分的写作与文革中食指等人的诗歌；第三类作家是本身就具有超越主流规范的自成一体的精神资源与艺术感受、想象、表现方式的作家的写作，如沈从文、无名氏、陈寅恪、穆旦、丰子恺以及文革中贵州以启蒙为特色的文学群落和北方的现代主义色彩浓厚的白洋淀诗歌群落等等。对于讨论时代文学的多层次性与潜在写作的文学价值来说,最值得珍视的是第二、三两类写作,尤其是第三类,提供了与以前完全不同的文学作品，即使置于中国文学的范围来看，也有其值得珍视的独特意义和价值。这些写作的特点在于，它们已经关注的不再是主流文学规范范围内的东西，而从政治的评判标准之外逸出到对更广泛的文化、哲学、思想的关注，如无名氏

小说中探索的中西方文化融会的乌托邦式的社会理想，陈寅恪先生对于独立的文化人格的坚持，穆旦对于时代与人生的复杂感受与沉思，绿原等人在困厄之中爆发出的反抗绝望与承担虚无的勇气，乃至黄翔等人对文明的呼唤与白洋淀诗歌群落对世界的绝望，当然在在都与现实的社会政治情况有千丝万缕的联系，但因为思考与关心的是更高远的范畴，所以他们并不死盯着现实政治不放，不在二元对立中作文章，这就更加难能可贵。如果说五十至七十年代的文学一体化趋向在写作上的重要标志是对直接的社会功利性与政治作用的强调，那么上述二、三类作家在其潜在写作中由原有的精神资源的延续，到对生活新质的直接感应，到全新的话语方式的出现，实际上在写作上渐渐走出了一体化的文学体制。

对潜在写作的研究使得我们发现，一个一体化的文学时代在其深层同样体现出时代精神的多样性。仅仅从其产生的年代来看，其意义已经不可低估，因为潜在写作现象存在本身就说明了主流意识形态企图制造的大一统局面的失败，这些写作的存在意义已经不仅仅限于与政治意识形态的直接对立，而在于不论是老作家，还是年轻一代新人，都坚守或者找到了现代作家应有的写作立场：“这就是相对于当下的所谓的‘红色主流文化’的个人化的边缘立场，这不仅使他们找到了可以清醒地思索和看待现实问题的角度与视点，而且也找回了作者作为人文知识分子最重要的传统，这是扭转当代中国作家与诗人多年来写作的‘政治迷失’、重建‘人文写作’的关键所在和真正的开端。”[①] 如果进一步不孤立地看待 1949～1976 年的潜在写作现象，而将之与此前此后的文学进程联系起来，就会发现这些表面上自发的、破碎的、不成系统的写作，上承一些濒临灭绝的文化传统，下启文革后中国文学中的许多重要现象：如以伤痕文学、知青小说为代表的人性、人道主义复归潮流，以“崛起的诗群”、“后崛起的诗群”为代表的现代主义实验等等，作为一种存亡绝续的存在，其重要性是不言自明的。潜在写作中的许多优秀作品作为文学艺术有自己的独立价值，其中包涵的许多精神上与审美上

①张清华《中国当代先锋文学思潮论》第 46 页，江苏文艺出版社 1997 年版。

的质素，文革后的文学潮流只是使之充分表露出来而已，但由于新的时代共名与权力关系的限制，当年的潜在状态的写作中具有的某些重要的质素与发展的可能性，在公开化的过程中也会流散或者迷失——从文学史研究的角度跳出来而从对文学艺术本身的价值标准来看，就更让人珍惜那些特殊年代自成一体的潜在写作的价值。

进一步，在笔者看来，"潜在写作"的概念虽然是在当代文学史研究领域提出的，但其意义远远超出了文学史研究。表面上，这似乎仅仅涉及史料的发现与增加，但实际上，它涉及到一个很重要的问题：即文学史和集体记忆问题。历史叙述，不可避免地涉及到哪些事情是重要的，值得我们追忆的，哪些事情是不重要的，是应该遗忘的。历史叙述和其他形式的记忆一样，在某种程度上是一个不断地回忆与遗忘的过程，"'回忆'不是与主体无关的'客观事物'，而是'我'和'过去'的关系。没有'我'的回忆，过去只是一片空白。'过去'不是任何人都可以同样获得的一种'东西'，而是一种复杂的互动关系。记住的就是我们承认的，也就是存在的，遗忘的就是失去的，从我这个角度来说，也就不再存在，直到有一天我再记起了它"。[①] 而"控制一个社会的记忆，在很大程度上决定了权力等级。"[②] 中国当代文学中的公开写作，其发展与文学界的权威者不断选择、规范的文学权力等级分不开的，而几乎与当代文学的发展同步建构的"当代文学"学科，也在在体现了这个权力等级。[③] 八十年代后写作的各种当代文学史著作，它们的叙述以在写作的时代公开发表的文学材料为依据，给当时的文学"经典"以最主要的篇幅，从根本上说，依然无法摆脱当时的文学权力等级，这样，它们仍旧无法摆脱权威以当时的主流意识形态为依据有意识塑造的"记忆"与"遗忘"的惯性。这种"记忆"与"遗忘"带有强制性，它强迫接受者记忆的"重大事件"和"经典作品"，强迫读者遗忘的作家和创作潮流，是当时的权威者"以'不断革命'方式建立'新文化'的主张"的体现，从今天的文学标准来看，常常是不无疑义的。而"潜在写作"的提出，其意义也正在于引起人们对历史观念的重新思考和

①乐黛云、[美]舒衡哲《历史和记忆——对二十世纪我们应记住什么》(对话)，载《跨文化对话》(一)，上海文化出版社1998年版。引文为舒衡哲转述斯蒂芬·欧文《追忆——中国文学中的往事再现》一书主要观念。

②保罗·康纳顿著、纳日碧力戈译《社会如何记忆》第1页，上海人民出版社2000年版。

③参见洪子诚《"当代文学"的概念》，收入其论著《当代文学概说》，广西教育出版社2000年版。

改变，在摆脱对体现当时的权力等级的公开文学对历史材料的垄断之后，也会导致摆脱以往的中国当代文学史著作对历史叙述的垄断。从根本上说，这不仅仅是一个研究思路的问题，而且是一个开放历史、重塑记忆的问题，它不但将进一步展现历史的复杂与多元，而且使得在五十至七十年代被有意识遗忘的作家们重新记起，使得他们隐没在黑暗之中的写作重新被置于历史研究的探照灯下。“潜在写作”现象的彰显，必然让人们在丰富的文学现象和文学作品面前，重塑自己的记忆，而“作为记忆本身……我们对现在的体验在很大程度上取决于我们有关过去的知识。我们在一个与过去的事件和事物有因果关系的脉络中体验现在的世界，从而，当我们体验现在的时候，会参照我们未曾体验的事件和事物。”[①] 在这个意义上，这个概念对于当代中国来说，应该是具有普遍意义的——因为在我们的记忆开放之后，这个概念至少会催逼我们思考一下问题：文学写作、发表方式与现实权力的关系，历史叙述与权力的关系，现代中国知识分子的精神与传统的延续，文学史发展的断裂与延续，一种为内心的写作在二十世纪中国是否存在、如何存在，乃至什么样的文学是真正有价值的文学……等等，而在根本上，这将导致我们对现代中国文学的传统与现代中国知识分子的精神传统的认识的改变，而“相应于我们能够加以追溯的不同的过去，我们对现在有不同的体验”[②]。

（本文由作者根据其博士论文
专为本书压缩改写而成）

①② 保罗·康纳顿著、纳日碧力戈译《社会如何记忆》第2页，上海人民出版社2000年版。

郭路生

崔卫平

1993 年夏日的一个傍晚，天色已经暗下来，我听得楼下有人叫。打开窗户一看，依稀辨认出芒克，其余几个人看不太清楚。我也大声喊道“: 上来吧。”

“ 郭路生 ”,他自我介绍时 ,头有些侧 ,下巴微微上翘。“ 我们这些人 ,没打招呼就来了。”他面带歉意微笑着说。

我顿感心头一热。作为女主人，我很长时间没有听到有人在我们家这么文质彬彬地说话了。我见到更多的那些 “ 流浪 ” 诗人，都恨不能随身携带一枚炸弹，大有将他自己和我们全家炸平之势。

同来的还有贵州的黄翔，北京的黑大春和他的女友。沏茶、倒水，在沙发上一一就坐之后，我开始默不作声地打量起这位诗歌界的传奇人物。诗人多多说：“ 要说传统，郭路生是我们一个小小的传统。”

他显得太大了 ,头大 ,手大 ,脚大 ,至少给人的感觉如此。事实上他很瘦，但他决不是那种天生瘦弱的人。他身体有一部分仿佛被故意隐藏起来，或者是经过一再省略和删减，现在就剩下这副大大的、空空荡荡的样子。他说话时经常面带微笑，笑的时候眼睛眯成了一条缝。他进入谈话的角色非常之快，几乎没有任何过度，语调执著而又有些含混不清。他谈到了惠特曼、海明威、艾略特等。芒克提到他自己新完成的长篇小说。

他很感兴趣地问“: 小说怎么写 ?”芒克两手一摊“: 一通写啊。 ” 这恐怕是两位当代作家之间最简捷、最有意思的关于文学的对话。

我注意到他的膝盖上有块补丁。是一条不太能说得出颜色来的旧裤子，补丁的颜色稍深了些，但也还协调，虽然这出自他的手艺。如今在北京城里穿有补丁的衣服，真是不多见。

他要了纸和笔一人埋头书写起来。谈话在继续，人们并没有因为照顾他而降低声调。过了一会，他抬起头，先问我要不要给孩子早点睡觉,我笑笑摆摆手,告诉他现在正是假期;“那我给你们朗诵吧，”他语气中带一些坚决：“这是我在医院里写的一首诗。”

他朗诵时仿佛换了一个人。他身上所有那些不协调的成分一下子变得非常温顺。他读得沉着、缓慢，每一个音节都被拖得很长，好像他在尝试着它们的承受能力，同时又是企图展现它们所有的美。在他心醉神迷的时候，一种节奏在我们之间悄悄形成、传递开来。

我们为他鼓掌。“我在里面，我是不自由的。”他几番这样说。他走后我长久地陷入了一种深思，即现代医学中关于精神病尺度的掌握。像他这样的人完全可以在家中过正常的生活，而我们周围的另一些人更需要送进去治疗。我看不出来为什么他非得住在精神病院不可。我的这个疑惑后来部分地得到朋友们的证实。也就是说，一个大号的人被一些有形或无形的链子捆住，而且是他愿意被这样捆着。

能理解这些链子的含义，才能去理解他的诗和他这个人。

这肯定是作为诗人少有的殊荣：郭路生的作品最先是以手抄的形式在人们之间普遍流传开来。他的《相信未来》、《这是四点零八分的北京》、《海洋三部曲》都是。他们是成千上万普通读者，其中绝大多数人并没有表现出对诗歌的特殊兴趣，只是被郭路生的诗句深深吸引，被它们所打动，唤起了自己内心的共鸣。这和今天在一些“诗人”身上出现的情况有大的不同。我曾经在不只一个场合谈到过：今天的若干“诗人”更像是以其肉身大出其名的，在人们还未读到或记住他们写下的句子之前，关于他们肉体的业绩早已如雷贯耳，他们的句子不会比其故事传得更远。当然郭路生的出现有其特定的历史原因，有人曾经就此分析过，我想指出的一个往往人们忽略的方面是，在一个是非曲折颠倒的年代里，郭路生表现了一种罕见的忠直——对诗歌的忠直。在任何情况下，他从来不敢忘怀诗歌形式的要求，始终不

逾越出诗歌作为一门艺术所允许的限度。换句话说，即使生活本身是混乱的、分裂的，诗歌也要创造出和谐的形式，将那些原来是刺耳的、凶猛的东西制服；即使生活本身是扭曲的、晦涩的，诗歌也要提供坚固优美的秩序，使人们苦闷压抑的精神得到支撑和依托；即使生活本身是丑恶的、痛苦的，诗歌最终仍将是美的，给人以美感和向上的力量的。这种由对诗歌的忠直体现出来的忠直，体现了那个时代备遭摧残的良知，显示出能够战胜环境的光明和勇气。在这一点上，郭路生甚至区别于后来众多的先锋诗人，所谓分裂总是以形式开始的，而郭路生在形式上从来不后退一步。

当蜘蛛网无情地查封了我的炉台
当灰烬的余烟叹息着贫困的悲哀
我依然固执地铺平失望的灰烬
用美丽的雪花写下：相信未来

当我的紫葡萄化为深秋的露水
当我的鲜花依偎在别人的情怀
我依然固执地用凝霜的枯藤
在凄凉的大地上写下：相信未来。

——（《相信未来》）

除非你一遍遍将这些句子吟诵出来，否则不会体会到其中声音的均衡、内涵和美。其中每行足足有六个音步，这在汉语诗歌中（不管是古代还是现代）是十分少见的，正是这种拉长了的瞬间成了那种超载情绪(向往、失望、从失望中再度抬起头来)复杂的运输工具，它是逐步、缓慢地释放的。阅读中为了能够一口气将这样的句子读出来，读者不得不进一步拖延每个音步所停留的时间，这样就产生了一种无限延长的幻觉。同时，四行一个小节、上下行之间音步的整齐对应以及押韵在这里也发挥了极大的作用，它们属于人为的因素，但恰恰是这种人工装配性的东西

从整体上造成另一种时间和空间，组成了诗歌自足的世界，它们将那些沉重负载的情感清晰可闻地呈现在这里，在此时此刻，如同悬挂在人们面前，成为可以触摸，可以观照的对象，从而摆脱了原先存在于人身上的那种压迫性，获得解放和自由之感。对那个时代的人们来说，这无疑是奢侈的精神享受了，在郭路生和谐优美的多音步格律中，原本是晦涩的东西得到澄清，郁结的东西得到释放。诗人林莽曾追忆道：“在我们空旷的精神世界中，是他的诗歌为我们洒下了一线温暖的阳光。”

从某个时候起我开始怀疑那些“为生存的艺术家”或“诗人”,这是一支为数不多的‘艺术大军”。对这些人来说,他们首先关心的是自己存在的事实，在艺术内外体验到的仅仅是个体生命痛苦压抑的烦恼，包括个人尚未得到社会承认的那种苦闷。所有这些东西像泥沙一样流进了作者的头脑和血液，乃至写出来的是一首“生存的诗”，其中生存的经验大大地损害了诗歌经验，它们呼啸着在作品的表面撕开许多裂口，使之看上去如同这个喧嚣疯狂的世界一样喧嚣疯狂。而另一类艺术家、诗人（我不敢将他们称之为“为艺术的艺术家”）并不排除自己生活在世界上这个事实，只是未敢将它的考虑置于对艺术的考虑之上，他们关心的是如何造成和谐、匀齐的艺术整体，如何将生活的内容转化、提取为艺术予以观照的对象。他们的良知首先体现在尊重和珍爱自己手中的这门艺术上，体现在这种职业道德之中。要说是反抗环境中的混乱和黑暗，恐怕也只有以一种新的秩序而出现,否则,从零乱到零乱、从一种瓦解到另一种瓦解,最终是毫无意义的。在这个意义上，郭路生近三十年直至今日都在潜心探索的中国现代格律诗，恐怕是永远摆在我们前面的一个起点、一个典范。尤其值得有了这许多惨痛教训的中国先锋诗歌界深思。我始终要说，在这个领域中，崩溃是从形式上开始，并通过形式上的紊乱而加深。譬如海子以及顾城。

今年一个寒风料峭的春天，我和几位友人去医院看望了郭路生。他很快和我谈起了何其芳，谈起了何其芳当年对他说的，诗是“窗含西岭千秋雪”。他边打手势边对我说：“得有个窗子，

有个形式，从窗子里看过去。”他远比我们周围很多人正常得多。

下面遇到的这个问题多少有些令人困惑，令人有些不知所措。1993 年出版的《食指黑大春现代抒情诗合集》中有《疯狗》这首诗（“食指”是郭路生的笔名）。据说他自己写过一个关于《疯狗》的说明,声明当年在《今天》杂志上发表时,所署的写作日期被提前了，这首诗实际的写作年代是 1978 年。除了这个更改之外，合集中我们清楚地见到在“疯狗”的标题之下还有一行副标题“——致奢谈人权的人们”。这是原先在各种场合未曾出现过的。时隔十多年之后，郭路生坚持恢复它的原貌，这不是没有理由的。事实上，郭路生的每一行诗，每一个字都是经过深思熟虑的。郭路生在这里要表达的是什么，他身为“先锋”（他的《相信未来》曾被江青点名批判过）为什么又要脱离当时先锋的队伍？再来看《疯狗》全诗，如果不能找到有人猜测的那种反讽的含义，那么郭路生到底要什么？

受够无情的戏弄之后，
我不再把自己当成人看，
仿佛我成了一条疯狗。
漫无目的地游荡人间。
我还不是一条疯狗。
不必为饥寒去冒风险。
为此我希望成条疯狗。
更深刻地体验生存的艰难。
我还不如一条疯狗！
狗急它能跳出院墙，
而我只能默默地忍受，
我比疯狗有更多的辛酸。
假如我真的成条疯狗，
就能挣脱这无形的锁链，
那么我将毫不迟疑地，
放弃所谓神圣的人权。

“疯狗”是支撑全篇的中心意象,围绕着它组织起来的,却是一个层次分明的逻辑间架：仿佛成了一条疯狗；但还不是；甚至还不如 假如真的是……以“疯狗”自况,这其中当然带有悲凉的自嘲的意味，但自嘲却不是自怜；在自嘲的背后，是出人意料的纵身一跃：恨不能挣脱这内内外外、一切有形和无形的锁链、恨不能更广泛地漫游人间，更深刻地咀嚼人生！郭路生的同情显然是在广大的世界那一面，是这个世界中更艰难的、失意的人们。“疯狗”既意味着这样一个世界，也意味着那些失意的人们本身。对于他们来说,当然不存在所谓神圣的“人权”,他们完全不懂这个。这里隐隐包含的一个前提是：“人权”仍然是现实范围内的一种限制及现存秩序中的一种运作，在它强调的东西中包含了一种优越之感，尽管它看上去涉及每一个人，但实际上并非如此……我在这里撞到的在这一代人身上不常见的东西是：郭路生宁愿将自己看作失意的“狗”,他本人并不以“先锋”自居,不把自己看做一只“燕子”,或“普罗米修斯”或“真理的传播者和代言人”。他的姿势与其说是前倾的，毋宁说是后退的；与其说是一个“高音”开始、毋宁说是以一个低音开始；与其说是超然拒绝的，毋宁说是包容、宽厚的。请注意他反覆使用的“人间”、“人生”、“人们”的意象,而不同于其他的先锋诗人爱使用的“世界”、“天空”等。后者是抽象而俯视的，郭路生更多地将自己“放回其中”，尽管同样在其中受到不公正的待遇。

由此，郭路生从以强权和强音为标志的残酷历史中逃脱了。他不参与其中的游戏，也不关心其中的规则，因而对他来说，既不存在挂冠的问题，也不存在烈士的问题。他远离枪声激烈、硝烟弥漫的战场。那些为许多人必不可少的各种新式武器、词藻、油彩和包装纸不在他的视线之内。他没有保护伞，甚至连一点自我保护的手段也没有。处于这种状态不能不是危险的，他不靠岸，不去为了生存兑换那些小钱币，他失事的海面上没有航标、信号灯,他的确像他自己所写的那样“漫无目的”。为此他付出了昂贵的代价。他时时身置的临界点是难以用语言表达的。在那儿,他什么也没有,他宁肯什么也不留下,财富、名誉、所有

那些小小的舒适的规则，包括一张替自己辩护的嘴，能交出的他都交出了。那么，他收获的又是什么？

心上笼罩着乌黑沉重的云层
心中吹过一阵又一阵寒风
心里沉淀着盐份饱和的溶浆
心头耸立起积雪不化的山峰
……可它仍然还是一颗心
而且就在我胸中砰然跳动
——（《我的心》）

他一再写到这颗“心”。在他近些年在医院写的那些作品中，受伤的心灵这个意象频频出现。他像个哑巴，老是禁不住指自己胸膛中跳动的那个部位。

当惊涛骇浪从心头退去
心底只剩下空旷与凄凉
（《在精神病院》）

不得已，我敞开自己的心胸
让你们看看这受伤的心灵——
上面到处是磕开的酒瓶盖
和戳灭烟头时留下的疤痕
（《受伤的心灵》）

这些诗句读来让人感到一种“噤若寒蝉”的悲凉，他肯定越过了某种界限，否则不能体验到这样的痛楚和辛酸。这么一颗除了病痛什么也没剩下的心灵你可以说是它是卑贱的，贫困的，然而它又是高贵的、矜持的，没有什么能同它交换或与之相比。对于世界它看上去是不起眼和毫无价值的，但由于它的自知自明——自己知道自己的疼痛，因而成为自重的，任何东西都衡量

不出它的分量。它是独立的，又是广袤的；是无挂无碍的，又是知冷遇热的；是雾状的、无形的，然而无疑又是坚定而忠直的。它曾经有过的疯狂可以看作来自宗教般的勇气，像“以身试法”，同时它又是那么小心翼翼,令人想到‘如临深渊,如履薄冰’那样一些东西……总之，它不像它自己被感受到的那样。你也可以感受到与之相似的自己的那颗心，但要在摘除了种种面具之后。

现在我们可以从另一个角度来理解为什么郭路生在形式上如此谨慎。对于这么一颗本质上是广大、无形而富有同情的诗人心灵来说，她不仅需要而且热爱形式上的那些小小的桎梏，通过这些细小的链子而造成一种节奏，一种呼吸和心灵上有规律的脉搏。

（选自刘禾编《持灯的使者》，
牛津大学出版社 2001 年版）

未完成的篇章

——为纪念《今天》创刊十五周年而作

郑　先

二十世纪以来，中国的文学刊物，生生灭灭，蔚为壮观。这些刊物的降生大多是被抛在这个世界上的，催生他们的大多为一些传统意义上的文人骚客，且大多形成流派，各有其文学主张；要不就是划地为牢，由父母官在所辖地域给文人提供一块园地，让他们栽花种草，以供人们观赏那些美不胜收的景色。只有为数不多的文学刊物属于例外，其中之一就是我所要记述的《今天》杂志，它在严冬过后破土而出，以旺盛的生命力在中国现代文学史上写下了一个未完的篇章。

《今天》文学杂志并不是由传统意义上的文人创办，这在中国确实近乎于神话，但它又不是大学生刊物，不是官方刊物，难道会从天上掉下来不成？当这份杂志 1978 年底张贴在北京西单街头的时候，没有多少人能解开这个谜。可我很明白，这份杂志迟早会出现的，因为我曾置身在那道潜流之中。

前　　奏

话还要从老三届这一代人说起。

在二十世纪中国，有一代人的经历非常特殊，他们从五十年代起走上充满美好憧憬的人生路途，六十年代还是十几岁的中学生，便响应毛泽东的号召弃学造反，毁掉了自己的前程。到了六十年代末，他们便被逐出了学校，发配到工厂、农村和边疆去“苦其心志”,尝遍人生之苦果,所以其中一些不甘沉沦者‘忍心动性”，在文学中找到了他们的归宿，写下震撼人心的作品。这一代人就是人们常说的老三届。当然这种从生活的磨难走向精神的创造的经历在古今中外许多文人身上都曾发生过，所以作为一种精神投射才有了诗歌和小说。可是在中国，一部类似犹太人被逐出家园,并使其‘增益其所不能’的历史,既是发生在那

些作为个人的青少年身上，也发生于整整一代人之中——历史在这代人身上开了一个太过残酷的玩笑。

那时候我在内蒙古生产建设兵团，生存条件十分险恶，更令我不堪忍受的是文化精神生活的极度贫乏，除了毛选和几本指定的书外，什么都不许看，这对一个正处于求学年龄的人来说实在难以忍受。我向往着回到北京，而且真的着手执行了潜逃计划，在七十年代初曾几次回到北京。那时候的北京已是万物萧条，昔日如火如荼的战斗场面不见了，只是走在大街上，墙上依稀还显露出来的斑驳墨迹在提醒着人们：这儿曾经是文化大革命的发源地。

那时候的人们应验了毛泽东老人家常引的一句话：“物以类聚,人以群分。”因为很多家庭在形式上已经解体,社会似乎不再以家庭为基本单位了，干部下放干校碰到了一块儿，知青上山下乡凑到了一起。那些被逐出家园的年轻人虽然在人生的道路上失落了，但是有失落就有攀援向上的意愿，他们心中仍然悬着一团火，不管在北京工作还是下乡去了边疆，一旦聚首京城，大家重又因为意气相投串在了一起。

七十年代初北京有不少小圈子，大多以原来一个学校的同学为核心,据我所知,四中有北岛的圈子,三中有多多、芒克的圈子，清华附中有个圈子，师大女附中有个圈子……这样的圈子很多，比较活跃也最具文学色彩的圈子当属北岛和多多、芒克这两个圈子了。我所在的十三中同学各奔东西，散伙比较彻底，回来之后我已经没有圈子可聚了，于是自然而然贴在了北岛的圈子上。他是我的哥哥，我的家自然也是圈子的中心，尽管我的还乡还不彻底，还是一个户口不在北京的内蒙古汉人，可是在那个年月,谁又“在家”呢？

圈子虽然不能解决令人困惑的人生问题及诸多烦恼，但它是一个不断旋转的场，人只要进到里边去就会感到被一种强烈的向心力揪住了。那时候大家都在寻找着自己的“突破口”，大多数人投身诗歌，像北岛、多多、芒克都是从七十年代初期就开始写诗的，大概这和中国人几千年的诗歌情结不无关系；还有人

写小说、研究哲学和美学，很像古希腊那个时候的氛围，诗人自由创作，哲人自由探讨，相互关涉，彼此时有往来。在那个时候，每个圈子各有自己的内部动力，其间自然少不了一些文人相轻，说起来也在情理之中，最重要还是由于意气相投，才使得这些圈子不停地旋转了起来。

各个圈子交流的内容无非是借书，探讨问题，当然也免不了在创作与学问上做一番较量。那时候只有一个人被大家公认为走在了最前面,用不少人的话说是‘启蒙诗人”,这个人就是郭路生。郭路生可以说是从文化大革命废墟上站起来的第一位歌手，他的诗影响了一代人，其中包括了北岛。他的诗在各个圈子中间广为传抄，正是这种交流形式的出现，意味着在严酷的政治形势下，在北京城里尚有一个更大的、热衷于文学的圈子在地下运转着，有朝一日当它现身于世时，一定会令很多人大吃一惊的。郭路生的出现所具有的也正是这样一种象征意义，这就是：一种自由体新诗正在中国出现，它对 1949 年之后的文学构成一种挑战，或者可以说，这种新诗就是中国的前现代主义诗歌，虽然仍留有过去时代的痕迹，但是这种诗歌在精神上却是一反传统的。

由于手抄诗歌的出现启发了一些人，于是油印诗集应运而生，北岛的第一本诗集就是油印的，封面涂上了蓝色，集子取名为《陌生的海滩》，印数大约一百多份，分发给圈子内外的朋友。多多并不热衷出诗集，他的诗仍旧抄在笔记本上，在大家手上传来传去，多多对于诗歌的去向比较在意，也许在那个时候，这样的顾虑并不是多余的。那个年代是一个容不下具有自由精神的文学作品的年代。

我在那个时候热衷于哲学和文艺理论，可以说不光人处于生存的边缘，所思所想之事也与诗歌不大着边。我对诗歌似乎有某种偏见，觉得诗歌是一种太过奢侈的东西，与我的生存距离太遥远，对于精神上的苦闷，哲学比诗歌带给我的要多得多。北岛的圈子里有一个研究哲学的人，名叫张祥龙，在文化大革命中曾经写过一篇理想主义色彩很浓的《四三派宣言》，后来他潜心

哲学，我从他那里受益匪浅。至于哲学和文学的关系，直到后来我才弄明白是怎么一回事，其实文学和哲学在终极意义上是相同的，它们和人的生命互为依存，只不过思路不同罢了。

从七十年代初期起，北京各个圈子一直都在运转，到了后来，这些圈子的校际色彩日益淡化，代之以更为浓厚的文学色彩，一个个圈子开始破裂，同时不断进行着新的组合。北岛和芒克的关系日益紧密，这种关系日后成了他们一起创办《今天》的基础。到了后来，大概只剩下多多一个人在家孤军奋战，用他的话说是在“追求永恒”。一些诗人在圈子内外逐步得到不同程度的认可，也许正是因为这个原因，各个圈子继续存在下去反倒需要更多的“意气相投”、更多的理由了。

白洋淀

人在他的一生中总有难能忘记的时刻，这个时刻的到来可以说是一种命运，而且并不总在人的意料当中。特别是由于某种原因，人置身于大自然之中，她和喧哗的城市调换角色扮演起了文明之母，于是，在大自然孕蕴中成长的人，在她的怀抱中吟诵起了浪漫的诗篇。

北京的青年文人终于在白洋淀找到了他们的大自然母亲。

白洋淀，这是一个离北京不远的淡水湖，那里沟汊纵横，湖泊相连，故而有不少知识青年相约到那里去插队。有人称那里为藏龙卧虎之地，这话一点不假。可以说，北京的地下文学圈子经常在这里相聚，既是因为白洋淀民风淳朴，一派自然风光，也由于在这里插队的有不少是“地下诗人”，诸如多多、芒克都曾在这里落过户。

记得那还是 1974 年，我曾在白洋淀住过两个月，那里所具有的“世外桃源”景色与情调，那种青年学生浪迹天涯的氛围，使我感到这里才是我们这一代人要回归的伊甸园。

我那时候居住在淀中间的一个岛上朋友处，那是一个村子，四周淀水环绕，出门要划船，颇有威尼斯的韵味。我听朋友说，在白洋淀周围的村子里，大都来自北京的知识青年，有的写诗，

有的研究哲学，基本上还是以学校为基础，围着白洋淀扎下根来。有一次我们泛舟淀上，去各村造访，见到一些学生，最后停靠在一个大堤底下。堤上有一排土房，上去之后我才知道，这里住着清华附中的学生，其中有甘铁生、宋海全等人。

那天晚上，大伙闹翻了天，今朝有酒今朝醉，还有人朗诵起诗来，那是和多多、芒克一起在白洋淀插队的根子（岳重）写的《三月与末日》,这是我第一次听到充满颓废意味的诗歌,就像它的名字一样，那时正值乍暖还寒的三月，而末日已经向我们走来。我觉得这代人很像‘垮掉的一代”,虽然与美国相距遥远,可是经过六十年代的造反，我们和他们在精神上走到了一起。

宋海全那时候写了一首名为《海盗船谣》的诗，风格和《三月与末日》有些接近,充满了颓废情调,粗野中豪放,要和‘自由的侍女一道私奔”。当时我只是把这类诗和这代人“垮掉”的生活方式联系在了一起，还没有意识到，这类诗歌正是处于萌芽状态的中国的现代主义诗歌。直到 1976 年，当中国来到了历史的十字路口的时候，多多的诗《教诲——颓废的纪念》出现了,我这才摸着了头绪。那首诗这样写道：

> 只在一夜之间，伤口就挣开了
> 书架上的书籍也全部背叛了他们
> 只有当代最伟大的歌者
> 用弄哑的嗓音，俯在耳边，低声唱：
> 爵士的夜，世纪的夜……

这首诗虽然不是在白洋淀写的，但却和历史唱起了反调，当时人们都在为一些历史人物相继过世而迷惘，不知道将要发生什么事情，而多多却宣布：

> 他们没有在主安排的时间内生活
> 他们是误生的人，在误解人生的地点停留
> 他们所经历的——仅仅是出生的悲剧

这首诗的出现与当时的社会气氛那样地不合拍，虽然它只是出现在一个不大的范围内，但是已经有人约略意识到有某种东西溢出了社会生活之外，就像啤酒的泡沫溢出了酒杯。

我第一次见到多多还是在白洋淀，还在那个接近末日的春天，我们在他们插队的村子见到了他，当时多多留着背头，穿着白衬衣，一副玩世不恭的样子，和当地农民形成强烈的反差。后来他一个伙伴到我们住的村子回访,我们‘ 联欢 ’了一次,多多用洋文唱了几首意大利民歌，其中有《我的太阳》和《重返苏连托》，到了他拔不上去的时候，他便使上捏鼻子往高调音的绝活。

由于白洋淀这面镜子的存在，这一代人从中照见了自己，照见了这代人。在诗歌创作上，诗人各自走上了自己的路，北岛试图用诗歌拯救灵魂，多多却在实现自我超越，其实这是一个圆的两个弧，他们的出发点都是人本主义，在诗歌创作上都着重于语言实验，两者的诗歌都具有现代主义文学的多元性和反叛性的特征，只不过在对诗歌的探索上代表着各自不同的方向而已。

诞 生 与 危 机

1975 年我从内蒙古回到了北京，分配到一家工厂当工人，每天起早贪黑去上班，为了一份梦想了多年的工作，我的浪漫情调跟着减退了下来。北岛那时候在一家建筑公司当工人，整天抡大锤，后来索性泡起了病假，猫在家里写诗和小说，其中就有小说《波动》，大多是靠他晚上熬夜写出来的。多多和芒克也相继把户口迁回了北京，陆陆续续，那些在白洋淀怀抱中长大的年轻人都回来了。许多人刚回来的时候没有工作，依旧吃父母的，除了读书写作，再就是在圈子里外串来串去，过着一种寄生而又闲散的生活。其间写诗的还在磨砺诗艺，研究学问的还在读书思考，这一代人伴随年龄的增长正在迎向不可名状的未来。

时间的脚步走得这样迅疾，随着 1978 年那个骚动不安的年头降临在中国的大地上，新的思想，新的追求，正在以难于遏制的势头冲击着整个社会。中国人为乌托邦式的幻想付出了太大代价，他们渴求在新的方式下过多少像些人样的生活。正是在

这样的形势下《今天》诞生了。

《今天》这个孩子的出生是不合法的，他像是一个报不上户口的私生子、不能去医院只能接生在家里，这个家就是我的家。

我记得很清楚,那是 1978 年的年底，老百姓正在准备过新年，社会上吵吵闹闹，在离我家不很远的西单那边，人们在街头申诉着、争论着。我下班回家免不了要绕弯上那儿看上一眼。那天我从西单回到家里，被眼前的一切弄得目瞪口呆：家里床上桌上，到处是一叠一叠的纸，上面印了密密麻麻的字，我哥哥正和几个人忙着装订成册，他见我疑虑重重，就告诉我，他和一些朋友一块儿办起了一份文学刊物，起名《今天》。我一下子明白了，那些潜藏在地下多年的诗和小说就要出世了。那天是 12 月 23 日。第二天当我再次经过西单的时候，我见到了第一期《今天》，封面让一些粗黑的道道竖着分隔开来，一看便知道是铁窗。上边就有北岛那首宣言一般的《回答》。

当时国人对这类有着现代主义色彩的诗歌不大能接受，有的人在刊物上写下了批语"：现在冤案这么多,你们不去管,写这些看不懂的东西干什么！"在那个时候,《今天》在人们眼里是一份奇特的刊物，许多人不明白在诸多的社会纷争中为什么会有这样一种声音在说话。其实在文学社会学的意义上，它在改造着人们在文化专制主义下形成的僵化的思维习惯，这怎么能说是对现实生活的逃避呢？

《今天》虽说诞生在我的家里。可是编辑部的地址却是保密的，据说总在搬迁，很有点革命者从事地下工作的味道。有十几个朋友经常聚会,商量稿子,买纸张印刷,后来因为意见不和,只出了一期便做鸟兽散，一批人退出了编辑部，只剩下北岛、芒克和画家黄锐三个人。《今天》处于危机之中。

眼看着双月刊《今天》再次出版的日期临近，不仅北岛心急如焚，我也很着急。毕竟这是一个有生命力的新生事物啊。刻腊纸没人，我凭着在文化大革命中练出来的那点本事，上手干了起来。这大概是我第一次介入《今天》的工作。然而，我家是机关宿舍，不是拥有了房产便可以为所欲为的私宅，自然无法当做

编辑部，《今天》面临着生死存亡的严峻形势。

就在《今天》处于极为困难的时候，一个朋友愿意让出他的房子，作为《今天》杂志的编辑部，那就是位于北京东四一条胡同里的一间屋子，很多人管它叫七十六号，其实那间屋子只不过是门牌“七十六号”大杂院中的一间罢了。那间屋子分为里外两间，面积不大，属于北京城里最老旧中的那类房子。可是不管怎么样，《今天》总算有了一处安身立命之所。编辑出版工作再次运转了起来，第二期杂志 1979 年 2 月如期出版了，而且封面改为十分漂亮的天蓝色，一男一女抬着头迎向《今天》。这确实给人以信心。

北岛是《今天》的发起人，自然是主编，副主编是芒克，还有黄锐，后来又有一批人加入了进来，其中有徐晓、陈迈平、周郿英等人，还正式搭起了编辑部的班子，由芒克和周郿英负责日常工作。有几个女孩子自愿参加到编辑部的工作中来，从事那些繁杂的出版发行工作，而且是不计报酬的，至今我都觉得那几个女孩子是太难得了。那时正值 1979 年，是一个与旧的时代告别，走向未来的年头，所以有人愿意奉献，用自己的青春年华铺出一条通向未来的路。我记得最清楚的是，不管你来自何方，也不管是谁，只要你没饭吃，一到了七十六号，准保有一碗热气腾腾的面条端到你的面前。这也是一种大锅饭，但是吃起来别有味道，因为来到这里的人都有着共同的心愿：不但要把《今天》继续办下去，而且要办出水平，这一代人太需要一份属于他们自己的文学刊物了。

《今天》终于第一次走出了生存危机。

《今天》沙龙

《今天》作为一份同人刊物出现在社会上,引起了很多人的关注，毕竟这是自 1949 年以来中国第一次出现这样的纯文学刊物，与当时出现的其他刊物，即使是有着某种文学色彩的《沃土》杂志相比，它仍有性质上的不同。最引人注目的大概是刊登在《今天》上的诗歌。当杂志张贴在街头、校园和学术单位之后，不

少知识分子和大学生表示了认同，更使一些从事诗歌探索的青年文人纷纷向这份刊物靠拢,《今天》的圈子越围越大,影响逐渐向社会上辐射开来。

在办了最初两期之后，一些诗人陆续参加了进来，其中有杨炼、顾城、江河、田晓青、方含、林莽等人,当然还有舒婷,舒婷在《今天》第一期上就发表了《致橡树》，以她女性的笔触书写爱情，在社会上赢得不少人的好评，可是她身在厦门，人一直未能进入圈子之中，只好以诗会友。多多那时仍然蛰居在家埋头写诗,不与《今天》发生关系,直到后来几期才在《今天》上发表了他的诗，他算是《今天》的一员嘛？若是发表作品的角度看，他是,不过他后来没有介入《今天》的活动,始终独处一隅,在孤寂中进行诗歌探索,从这个意义上讲,多多和《今天》一直保持着一定的距离，充其量是处在这个大圈子的边缘上。

有人献出了七十六号作为杂志的编辑部之后，又有一个人把自己的家献了出来，这人就是赵南。他的家离七十六号不远，那是一座深宅大院，其中一间不小的屋子归他居住后，后来每隔一星期的周末,《今天》编辑部都要在这里讨论作品,于是赵南的家成了《今天》沙龙的所在地。

那时候凡是有人写了作品，都可以拿到讨论会上朗诵，可以是诗或小说，也可以是评论，甚至杂文随笔全可登场献艺，朗诵完之后再由其他人评头论足，说长道短，大约每次讨论会上大都以探讨诗歌为主，而且诗人都在探索着各自的发展方向。北岛和顾城在意象上着力挖掘，江河和杨炼逐步向史诗发展，田晓青趋于颓废没落，他的诗很容易让人联想到卡夫卡梦魇一般的世界。后来又有更多的诗人加入到《今天》沙龙中来，其中有个人年纪最小,不过二十出头,他名叫大春,虽然年纪不大,他在诗歌创作上却很投入，而且朗诵起诗来从不怯场。

《今天》的小说创作相对诗歌显得弱一些,作者也比较少,主要的作者有史铁生、甘铁生、陈迈平和北岛等人，基本上还是采用现实主义的写法，不像诗歌创作那样突入了现代主义。也有人在小说上寻找现代主义的突破口，刘自立就是其中之一，他写

的小说有些像德彪西的印象派音乐，迷离而又缥缈，让人难以捕捉其意境。

由于我一直研究哲学和文艺理论，就在《今天》沙龙里扮起了批评家的角色，围绕着一些文学现象，我写了几篇评论文章，其中一篇名为《试论〈今天〉的诗歌》，是探讨现代主义诗歌的，刊登在杂志第六期上。那篇文章我写得好吃力，也许诗歌是最难谈论的，因为诗歌语言本身就充满着悖论，要想用白话再把诗歌解释明白恐怕比什么都难。然而我确实硬着头皮干了一回。

《今天》沙龙越来越大，大学生、其他刊物的编辑、文学爱好者和洋人纷至沓来，在赵南家开了生日宴会和舞会，此时的《今天》沙龙不再显得那么书生气了，很像是个精神贵族聚集的场所。

《今天》编辑部曾经将一些活动搬到社会上，分别于 1979 年 4 月和 10 月在玉渊潭公园举办过两次诗歌朗诵会。在朗诵会上，许多诗人第一次在社会上亮相朗诵自己写的诗，与会者有百人之众。编辑部还曾于 1979 年 9 月在紫竹院公园举办过一次读者、作者和编者的恳谈会，读者可以找相关的作者漫谈，从中求得沟通。

从七十年代起形成的各个地下文学圈子，在 1979 年基本上汇集到了《今天》的周围，就像埋在地底下的种子，当春暖花开时破土而出，给冻伤了的大地带来了些许的生气。

《今天》与“星星”

中国诗与画历来有同源之说。诗人往往会画上几笔，而画家也总能诌上几句诗，所以诗画走到一起，大约是古往今来中国文化人的必经之路。关于这一点，《今天》杂志和“星星美展”在 1979 年的碰头就很能说明问题。大概由于黄锐是《今天》美编的缘故，所以当他和一些人也准备把他们的画公之于众的时候，《今天》可以说又多了一个在艺术上造反的伙伴。

其实在绘画艺术上率先进入现代主义的并非黄锐和“星星美展”那些人，而是一个怪才，他的名字叫彭刚。彭刚并没有下

乡插过队，他比老三届年龄小，中学毕业后分配到工厂当工人。彭刚学习绘画似乎是无师自通，后来没有上过美术学院，可一动笔画起来就进入了现代主义，虽然他在绘画上的成就与梵高还无法相比，但是他和梵高在艺术上所走的路却有某种相似之处，那就是：彻悟人生，用狂放的色彩和笔触，来表达精神上永无止境的追求。

我记得在我家里曾经挂过一幅彭刚的画，看上去颇有意境，一团团云彩从湖对面飘来，不但富有生气而且用色十分怪异，仿佛是从火车头里喷出来的浓烟，可是火车头在哪里呢？这幅画我似曾相识，再仔细一看，原来彭刚利用了俄罗斯风景画家利维坦的一幅画，在原作基础上来了个再创造。

彭刚的艺术生命早熟而且早夭，他在七十年代初期就开始了现代主义的绘画创作，而且写诗，到后来他考上大学，学的既不是绘画也不是文学，而是谁也想象不到的化学，难道他学化学是为了研究颜料的配制吗？不会的。惟一可能就是他想逃避艺术，艺术曾经那么让他着迷，现在又成了沉重的包袱，他想甩掉艺术，甚至周围的一切，最后他去了美国，但是美国并不是天堂，他也不会因为去了那里而使烦恼一了百了。在那个政治上极为压抑而又残酷的年代，文学和艺术是青年人最后的栖身之所，也是最令人感到痛苦的躯壳，一个不安分的灵魂再怎么样也安分不下来，大概彭刚终于除去了身上的躯壳，结束掉自己的艺术生命，这种做法和某些热爱生命的人最终用自杀的手段来结束生命如出一辙。

我和彭刚一度很熟，那时候他正在家中赋闲，我们经常一起出去玩，去看足球比赛或者逛公园。后来他不见了，听人说他对什么都感到厌倦，只想过凡人的生活。可以毫不夸张地说，彭刚是中国现代主义绘画的开拓者，他走在了时代的最前面，虽然没有像郭路生那样陷入疯狂，可也尝够了孤独探索的苦果，最后他到大洋彼岸去了，大概仍然想找点什么，像一个丢失玩具的孩子那样不甘心。

中国有句古语曰“‘不为天下先。’这句话虽然有着很浓的功

利主义味道，却也道出了做先行者必然要作出牺牲的道理。彭刚是隐退了，但是到了七十年代末，一批在绘画上从事现代主义创作的画家脱颖而出,其中有黄锐、马德升、王克平等人,并且发起组织了“星星美展”。第一次美展由于种种原因未能在中国美术馆举办，改在美术馆外边，他们把画挂在铁栏杆上展出，美展前后只存在不到两天便被取缔了。那是 1979 年 9 月 27 日到 29 日的事。

我记得很清楚,27 日那天在美术馆东侧的街头公园里，人们面对着那些油画议论纷纷，这样的场面好像在哪儿就发生过，是彼得堡还是莫斯科？我记不清楚了，反正艺术家奋起造反，最后致使警察出面干涉，一时闹得满城风雨。这是“星星”画家第一次举办美展。后来在 1980 年 8 月,经过不懈的努力,“星星‘美展终于登入美术馆这座大雅之堂，而且先后一共举办过三次，最后一次是 1981 年在北海公园。这三次美展可以说是现代主义对现实主义美术的冲击，当时在社会上对“星星”美展众说纷纭、褒贬不一，形成了一股不大不小的冲击波。由此也可以看出，当现代主义艺术来到中国时，要人们一下子接受它还不是十分容易的事，但是“星星”美展的命运比起彭刚来毕竟要好得多了。

那时候黄锐主要从事油画创作，他的画风一变再变，从最初的现实主义转到了后来的抽象主义，几乎把西方的诸多流派一下子开了过去；马德升则用木刻表现着某种富有民粹色彩的题材，人民的苦难一度是他开心的焦点；王克平比起黄锐和马德升来得不同，他用极为普通的木头雕刻出极为抽象的艺术，在当时的中国显示出一种颇为奇特的东西。参加“星星”美展的其他画家还有严力、李爽、曲磊磊、甘少诚,还有钟阿城,他是以单线条的钢笔画参加到“星星美展”中来的。那时候他是“星星”的一员,并没有过多地介入《今天》的活动,可是后来在他身上发生了某种创作上的转换，也许他钢笔画中的人物最终活动了起来，几年前钟阿城从画家变成了作家。

除了黄锐,严力是另一个横跨《今天》和‘星星’的人,他既作诗也画画、而且画风很有些超现实主义。在后来的“星星美

展”上,每个《今天》诗人都出来为一幅画配诗,以此可见诗情画意之深厚。要在《今天》杂志和“星星美展”之间找到交汇点并不难，因为诗画同出一源，诗歌和绘画在中国历来就是难以拆分的一对，从这方面我们仍能感受到某种很强烈的传统意味，尽管作家艺术家都在反抗传统，然而在这一点上他们却又是很传统的。中国的作家艺术家似乎秉承了前人在艺术上直觉的传统，不像西方的作家艺术家那样热衷于哲思，这事是好是坏还是很难评说。自古以来诗歌与绘画在中国一直比较发达，而在哲学、小说和音乐这些领域的人文创造却难以向纵深求得发展，至少是众多的人们并不像热衷于诗歌和绘画那样倾心于哲学、小说和音乐。如果说现代主义还并未真的来到中国，我认为这话也许不为过，因为其他的人文创造还没有跟上来，诗歌和绘画已经作为急先锋冲在了最前面，是不是有些太凸显了呢？这个问题还是留给后人来回答吧。

诗 人 之 路

国家不幸诗人幸。在二十世纪下半叶，西方人终于与战争和动乱脱开了关系，从此过上了富足的生活，对人生的追问自然不像先前那样执著了。可是在中国，特别是在老三届这一代人身上,情况却大不相同。就以《今天》而论吧,恐怕没有一个人认准了当诗人的理想而从走上诗坛的，这批诗人的出现并不是大学中文系制造出来的，而是他们面临时代的贫乏和精神的深渊，“必须把世纪之夜看作那从悲观主义和乐观主义这一方面产生的命运……这是诗人本性的必然部分，即他能够在这种时代成为一真正的诗人之前，时代的贫乏必须使人的整体存在和诗人的天职成一诗意的追问”（海德格尔语，下同）由于这样的追问对诗人十分必要，所以诗人一再追问，在命运的驱使下，这些人终于成为了诗人，我们还以北岛那首《回答》为例，诗中这样写道：

告诉你吧，世界

我——不——相——信！
纵使你脚下有一千名挑战者，
那就把我算作第一千零一名。

我不相信天是蓝的；
我不相信雷的回声；
我不相信梦是假的；
我不相信死无报应。

人正是在如此不断地追问下才成为其诗人。

我和北岛在七十年代大部分时间都住在一间屋子里，他的诗作大部分都是先让我过目提意见。在那个充满困惑的年代，我从这些诗里感受到了精神上的震撼，特别是他早期写的那首组诗《太阳城札记》。仿佛让我听到了贝多芬的《英雄交响乐》，在那个时候，惟有这种东西才能激人向上，不致沉沦。“更大胆的人使存在自身冒险，因此也使他自身大胆冒险进入语言，这样，他们便成为言说者。”海德格尔不愧为二十世纪最伟大的哲人。他说着了，人要是不在冒险之中进入语言，他不可能成为言说者。如果没有这样的怀疑，没有这样的追问，任何一个人都不可能成为本真意义上的诗人。

我曾经一度怀疑北岛在诗歌探索上究竟能够走多远，而他却一直摸索着自己的路，寻找着自己的语言。直到最近，当我看到他新出版的诗集后，我才发现他在诗歌语言的探索中着实走得够远的了。

对于多多，我不知道他对诗歌语言的摸索是从哪里开始的。据他回忆，他写诗是在根子的刺激下动的笔，不像北岛那样在怀疑和追问中开始创作，他在语言上刻意追求一种狂放不羁的意象，使痛苦、死亡和爱情这些被时代的贫乏遮蔽起来的主题敞开了。我读多多的诗，总感觉到他像个从海外归来的人，用一种欧化语言在对中国的一切展开批判；也许他是一粒沙子，在他钻进中国这个有着几千年文明的大贝壳里之后，感到了百般的不舒

服，非要磨出来一颗珍珠不可，而这颗珍珠就是他的诗歌。

北岛和多多虽然都在从事现代主义诗歌的创作，但他们所走的道路十分不同，大概这也是现代主义文学多元性的特点吧。北岛是从自身的危机出发，把目光投向社会，投向世界，最后在诗歌之中实现了个人与他人的灵魂拯救；而多多一直扮演着一个超越者的角色，他仿佛从西方人手里接过火炬从天而降，操起语言这把利剑在中国这块古老的土地上展开一场大批判。其实他们殊途同归，最后惟有在语言中言说，用语言来改造中国人的言说方式，除此之外诗歌对社会改造并没有多大的功能。

还有芒克的诗歌，芒克早期的诗散发着纯真的青春气息，特别是他那组《十月的献诗》，仿佛给那个垂死的年代注入了活力，使那些在政治压力下喘不过气来的大孩子获得再生，这也是一种关注生命的现代主义诗歌样式。

人们面对这些并非现实主义的诗歌时一定会发问：在那个年代为什么偏偏会出现这种情况呢？难道现实主义真的不中用了吗？我曾一再思考这些问题。记得加缪写过一篇文章，题目叫《西绪福斯神话》,讲述了古希腊神话中有个叫西绪福斯的,他整天把大石头往山上推，滚下来又推上去，终年不止，从而引发了加缪关于荒诞的话题。固然加缪可以引用西绪福斯来谈论荒诞，可我却从所谓的西绪福斯现象中发现另一个问题，这就是关于现实主义的问题。西绪福斯整日推石不止，从意念上探讨固然可以引申出荒诞的话题，但要是从理想上讲，他正是一个现实主义者。现实主义者总是在理想的感召下向着未来奋进，由于西绪福斯怀抱着未来一定是美好的这种理想，他才不肯放弃努力，并且相信他终将会把石头推上山，关键是他过去做得不对，所以石头才一次又一次滚了回来。这其实就是现实主义的命题 即使过去是谬误的,未来终将是美好的,在线性时间之中,生命在当前只能被悔恨与期盼的中空占据着，人只有追随着永远实现不了的理想，直至耗尽他的生命。在现实主义看来，作为“此生”的生命在时间长河中并不重要，重要的是人要把生命当作供品奉献给理想。

郭路生虽然是老三届中第一个歌手，在代表作《相信未来》中，他仍旧无法摆脱现实主义的羁绊，始终在悲叹理想的破灭，并指望着用诗歌在一代人中间重新燃起理想的火焰。他的心愿始终没有实现，直至最后归于迷狂。倒是北岛在孤寂中振聋发聩地喊出了“我不相信”,粉碎了郭路生“相信未来”的理想,中国现代诗歌终于跨出了超越现实主义的一步。

现代主义文学在中国的出现难道是诗人赶时髦吗？不是，绝对不是。正如本文开始谈论的老三届，那是美好理想培育出来的一代人，是文化大革命把他们推上山顶，而后又重重地抛下了来,摔得遍体鳞伤,所以“忍心动性,增益其所不能”。诗人不再寻求那虚无飘渺的理想，而是将自己投入语言。“他按照其本性拥有语言而且不断地用语言冒险。”总而言之，现代主义文学在中国的出现，可以说是由于一代人挣脱了时间的锁链，诗人从生命的中空状态向生命的本真状态回归，在其时空间建立起生命的王国,用语言去言说,去命名;“当人比所有的一切,比自身更冒险时，人以此方式是更丰富的言说者。”

时隔十五年之后,我又一次谈论起了《今天》的诗歌,我说对了吗？不知道。也许不是我说对了，而是海德格尔一言中的。

未完成的《今天》

《今天》在奏完了两个乐章后于 1980 年底暂告一个段落，第一个乐章是由九期杂志组成的，第二乐章是由三期文学研究资料组成的，看上去很像一首未完成的交响乐，虽然不是舒伯特的那首，可也十分悲壮、激越。第一乐章的终止符停在了 1980 年 9 月 12 日那一天，第二乐章的终止符停在 1980 年岁末,《今天》终于在冬天的寒风中消失了。

《今天》这首只有两个乐章的曲子一共存活了两年，从 1978 年起至 1980 年终，出自冻土而又被埋在了冻土之下，一直过去了十年才又在墙外边开出花来，正所谓好事多磨。

说起来《今天》被埋葬在地下十年是时代的不幸，可是还有更不幸的，那是文化大革命之后出现的第一批诗人。为此多多

曾写过一篇回忆文章《被埋葬的中国诗人》，记述的全是些最早献身诗歌艺术的殉难者，其中不乏一些当时颇为知名的诗人，如郭路生、依群和根子等，他们不是为时势所迫而搁笔，就是陷于疯狂不能再写诗，但是他们在中国现代诗歌中所起的作用，历史将是不会忘记的。

《今天》虽然一度销声匿迹，在中国文坛上不见了，可是在《今天》之后，一场关于“朦胧诗”的讨论在社会上争得不可开交,最后批评界还是承认了“朦胧诗”,而“朦胧诗”的代表人物北岛、舒婷、顾城、杨炼和江河正是《今天》的诗人,也就是说,社会虽然拒绝了作为杂志的《今天》,却承认了她的诗人,惟独落下了多多。

多多在某种意义上也许不能算是一个“朦胧诗人”，可是在十年之后,也就是 1988 年的 12 月 23 日,当《今天》同仁在北京团结湖的纪念集会上把首届《今天》诗歌奖颁发给多多的时候，一个解释学的圆圈出现了——社会承认了《今天》的诗歌,《今天》又褒扬了当时还不太为社会所接受的多多的诗歌，在社会和多多之间，《今天》搭起了一座桥梁，从而证实了这样一个道理：一个重要的诗人是不会被埋没的，纵使今天被埋没明天被埋没，早晚有一天他会站立于诗人之林的，正如北岛在那次集会上代表《今天》编辑部宣读的授奖词所说的“:自七十年代至今,多多在诗艺上孤独而不倦的探索，一直激励着和影响着许多同时代的诗人。他通过对于痛苦的认知，对于个体生命的内省，展示了人类生存的困境；他以近乎疯狂的对文化和语言的挑战，丰富了中国当代诗歌的内涵和表现力。”奖品是一套《今天》杂志,多也不多，少也不少，因为全套杂志在十年之后已是稀罕的纪念品了。

由多多来接受第一届《今天》诗歌奖应该说是公平的。在十几年的诗歌探索中他写下了大量的诗篇，后来结集出版，诗集取名为《里程》,收集了多多从 1972 年至 1988 年的诗歌,在诗歌创作上他确实是“孤独而不倦”,笔耕而不辍,以他献身诗歌的精神辛勤耕耘，换来了累累硕果，并且慰藉了那些为诗歌殉难的

人们。

《今天》的前两个乐章是演奏完了，当后面的音乐重新奏响的时候，我听见了一个刺耳的音符在乐曲中响了一下，随后消失不见了。这个音符就是顾城。他在做了太多的孩子梦之后，终于坠入深渊里去了。我记得在十多年前和他相识的时候，他还是个稚气未脱的大孩子，两眼迷茫，说起话来磕磕巴巴，总是显出心不在焉的神态。我记得最清楚的是，他不喜欢戴手表，问他是什么回事，他说他不愿意让时间来摆布他的生活。顾城也是一个抗拒时间的现代主义诗人，他大概已经明白，只有在深渊中才不会有时间来挤压他，所以他跳了下去，把让时间占据着的世界留给了其他的人。

顾城死了，他的童话讲完了；一个音符滑出了乐谱，不和谐的半音出现了,于是乐曲中出现了死神的阴影;“现代”与“后现代”开始了新的对位,《今天》这首乐曲还要继续演奏下去……

（选自刘禾编《持灯的使者》，
牛津大学出版社 2001 年版）

汪曾祺与现代汉语写作

李 陀

1

写这样一篇东西有相当的困难，因为我不想把它写成一篇学术味十足的论文，汪曾祺不会喜欢这样的文字，在他温和的微笑后面，我看见他在不以为然地摇头。可是讨论汪曾祺和汉语写作，不可能不涉及许多学术性非常强的课题，假如不把现代汉语看作是某种已经定型的语言，而是相反，强调现代汉语只不过有百年左右的形成、发展历史，强调它当下还继续处在剧烈的成熟演变当中，然后再把汪曾祺的写作和这个历史联系起来，看他的写作怎样纠缠于这个历史当中，又怎样成为这样一段历史发展的某种推动力——这就很难躲开现代汉语语言学这个专业性非常强的学科领域。这个领域，不仅云雾缭绕，山路崎岖，而且各家各说之间争议激烈，近几十年中一直共识不多而歧见不少，一个只熟悉文学批评的人怎么敢随便涉足其中？

不得已，只有采取一个有点懦弱却不易出错的法子：不进入现代汉语的语言学内部的讨论，小心地擦着这个学科领域的边边走，只讲文学写作和现代汉语形成之间的关系，只在这“关系”里做点文章。这办法虽然有点笼统，有点朦胧，可是值得一试，因为这方面的讨论并不多。

汪曾祺外表谦和，给人以“心地明净无渣滓”[①]的印象，但实际上骨子里又好胜又好奇。有人若不信，只要读一读他在1982年写的《桃花源记》、《岳阳楼记》两文，就不会认为我是瞎说。当年在《芙蓉》双月刊的目录上一见这个题目，我真是吓了一跳，且深不以为然：这老头儿也太狂了！用现代白话文再写《桃花源记》和《岳阳楼记》？但当我一口气将这“二记”读完之后，竟高兴得近乎手舞足蹈，那心境如一个游人无意间步入灵山，突然之

①《蒲桥集》第63页，作家出版社，1992版。

间，眼前杂花生树，春水怒生。不久后我见到汪曾祺，问他："汪老师，《湘行二记》你是有意为之吧？"汪曾祺不动声色地反问："怎么了？""那可是重写桃花源记和岳阳楼记，这事从来没人干过。"汪曾祺仍然声色不动，眼睛望着别处，默然不答。我以为老头儿要回避问题，不料他突然转头向我调皮地一笑："写了也就写了，那有什么！?"汪曾祺就是这样一个人。这样一个人我想会支持我在讨论他的写作时，再做一点冒险的、犯禁的事，至少试试。写了也就写了，那有什么！?

就现代汉语的形成、发展和汉语写作之间的互动关系而言，可说的当然不只汪曾祺一人。如果从晚清时期办白话报那些先行者算起，一百余年来从事现代汉语的创造这一宏大工程的人，包括有名的和无名的，有名无实的和有实无名的，进入"经典"的和被排斥在"经典"之外的，恐怕得以万、十万、百万甚至千万来计算吧！何况，文学写作只不过是各种各类写作中的一种，对现代汉语的形成来说，其他形式的写作，如新闻写作、理论写作、历史写作都起了不可或缺的重要作用，其实都应该做详尽的研究。这也是一项大工程，恐怕不但要追究现代汉语形成史、现代汉语语言学史和现代汉语写作史之间的复杂关联，还要对各种类别的汉语写作之间的相互作用做深入的研究，这令人望而生畏。不过，就拿汪曾祺开头吧，他有这个资格，就凭他有那个气魄，也有那个秉赋，重写了《桃花源记》和《岳阳楼记》——用白话文。

2

在讨论汪曾祺的写作对现代汉语发展所具有的重要意义之前，我想对现代汉语形成的历史过程，尤其是其中特别重要的某些"节骨眼儿"做些回顾。但这样做，哪怕是再粗略，也要很大的篇幅，非我所能。这里只对 1930 年代"大众语运动"先做一点分析，也许不能算是偷懒，因为这件事在现代汉语形成史上算得一件大事，一个重要的节骨眼儿，其中暴露和掩盖的问题，或许比"五四"前后的白话文运动更尖锐，更复杂，分析起来也更有意思。用这样一幅图画做为讨论汪曾祺的汉语写作的背景，可

以了。

陈望道先生在1934年7月《中学生》第四十七期以南山署名发表了一篇题为《这一次文言和白话的论战》的文章，其中对“大众语”的讨论有如下形容：

> 这一次文言和白话的论战，从汪懋祖先生5月初在《时代公论》上发难以来，已经继续了三个多月。论战的范围，从教育扩大到文学、电影，从各个日报的副刊扩大到周刊、月刊。场面的广阔，论战的热烈，发展的快速，参加论战的人数的众多，都是“五四”时代那次论战以后的第一次。……现在的阵营共有三个，就是大众语，文言文，（旧）白话文。大众语派主张纯白，文言文派主张纯文，旧白话文派，尤其是现在流行的语录体派主张不文不白。主张不文不白的这一派现在是左古受攻，大众语派攻它“文”的一部分，文言文派攻它的“白”部分。究竟哪一部分被攻倒，要看将来大众语和文言文的两方面哪一方面战胜[①].

这段引文中有一个细节值得玩味，就是“白话文”这个词前面为什么加了一个带括号的“旧”字？白话文就是白话文，为什么还要特别强调“（旧）白话文”？陈望道对此似乎没有做特别的说明[②]。但翻阅一下“大众语”讨论留下的文献，有一件事在我们今天的人看来十分触目，那就是所谓“白话文运动”质地不纯,这运动中不仅有《创造月刊》、《现代评论》,还有《良友》画报、《红玫瑰》杂志,不仅有鲁迅、胡适、郭沫若,还有新式‘礼拜六派”[③]诸家,不仅有‘高跟鞋式’欧化白话文[④],还有张恨水式的“旧式白话”。白话文运动在实际发展中形成这样一个局面，大约很出乎那些新文学运动的发起者的意料，在他们的理想里，文言文被打倒之后，本应是一个被新式白话文的光辉照亮了的语文新天地，谁料半路杀出了个程咬金！令人尴尬的是，五四之后的白话文运动不仅分化成欧式白话和旧式白话两股潮流，而且凭藉着各自背后的出版机构的支持展开了一场竞赛，更不幸的

①《陈望道文集》第3卷，第78页，上海人民出版社，1981年版。

②在《这一次文言和白话的论战》一文中，陈望道没有对“（旧）白话文”多做解释，翻阅《陈望道文集》第3卷其他有关文章亦未见说明，但在《大众语论》一文(第87页）又有“文言文、通俗白话和大众语三种不同文体”的提法。

③关于“礼拜六派内部的转变”和“新式礼拜六派”都见瞿秋白《鬼门关以外的战争》,《瞿秋白文集》（二）,第626页，第634页，人民文学出版社1954年版。

④《中国语文的新生》第97页，上海时代书报出版社1949年版。

是，如果以拥有的读者数目来看，旧式白话的写作明显占了上风！时至 1930 年代，那么多新派或左派知识分子都对白话文运动不满，欧式白话文的这种失利，在竞赛中处于下风，无疑是一个非常重要的原因。只是这些人或出于清高，或出于蔑视，往往不肯面对事实，不肯承认“旧式白话”（这里主要指所谓“礼拜六”式白话）是白话文运动一个重要组成部分，更不肯承认“旧式白话”的写作也为现代汉语的形成提供了不可缺少的动力。陈望道的‘（旧）白话文’的用法，多少反映了当时知识界这种尴尬又无可奈何的处境。

对五四之后白话文发展的不满，当然不是自“大众语”讨论才尖锐化。早在 1931 年，瞿秋白就写了《鬼门关以外的战争》的长文，系统总结了新文学运动的得失，激烈抨击“现在‘新文学’的新式白话，却是不人不鬼的言语”，其中即便有“刮刮叫的真正白话，也只是智识阶级的白话”，更加充分暴露出‘新文学界’的小团体主义。因为‘新文学界’只管自己这个小团体——充其量也不过一万人”。不仅如此，他还批评这个小团体“和旧式白话文学讲和平，甚至于和一般的文言讲和平，而没有积极的斗争”，总之，新文学运动根本没有实现自己的目的，瞿秋白因而大声疾呼，要发动“第三次的文学革命”来建设“真正现代普通话的新中国文”。如何来实现这样一个目标呢？瞿秋白在文中提出了他的设想，主要是：一、建立一种‘言语一致’的文学，“使纸上写的言语，能够读出来而听得懂”；二、“用正确的方法实行欧洲化”，“中国的言语欧洲化是可以的，是需要的，是不可避免的”；三、“现代普通话的新中国文必须罗马化”，“要写真正的白话文，要能够建立真正的现代中国文，就一定要废除汉字采用罗马字母”[①]。如果说《鬼门关以外的战争》是 1930 年代现代汉语发展的一个纲领性文献，那大概是不错的。整个“大众语运动”的发展过程就是很好的证明。五四之后开展的白话文运动是否是那么严重的失败？新式白话的写作固然穿着欧式高跟鞋，但用是否和大众的口语一致做标准来衡量其得失，这是不是合适？旧式白话的写作是不是真的一无可取？它能够获得那样广泛的

①见《鬼门关以外的战争》。

读者到底是什么原因？这两种白话文对现代汉语的创立都做出了什么贡献？这些问题对大众语运动的提倡者来说都是不存在的。他们都深深沉浸在一个语言学的乌托邦之中——创立一种“大众说得出,听得懂,写得来,看得下”[①]“把语文的距离缩到最少甚至零”[②]的新语言。正是在这种乌托邦冲动的驱使下，大众语运动很快与汉语拉丁化运动合流，把实现大众语这一目标与消灭汉字等同。今天的中国人已经很难理解发动五四运动的先贤们，怎么会对汉字有那样的敌意，必去之而后快。但他们是认真的，例如鲁迅，就正是在“大众语”讨论中声明“汉字和大众，是势不两立的”[③]，并斩钉截铁地说：“汉字不灭，中国必亡。”[④]

现代汉语的实际发展当然没有沿着“大众语”的方向延伸，历史为现代汉语的流变做了另外一种设计。如果以今天的立场对大众语运动做一些后设的批评，我以为有一点应该特别提出讨论,那就是在整个“大众语”论战中,论者往往都把新旧语言的冲突、替代，与在特定话语场当中发生的不同文学话语之间的斗争混为一谈。而五四之后发展起来的新文学运动和白话文运动，恰恰一个属话语领域，另一个则大致是语言领域。新文学运动对于传统的文言写作来说，既是一场话语的激烈冲突（科学民主对孔孟之道的批判），又是一场空前剧烈的语言变革（白话文对文言文的颠覆），这两者错综在一起，却不是一回事。只是由于某种历史机缘，它们碰了头[⑤]。麻烦的是，这种错综还渗透到白话文运动内部，在新式白话和旧式白话之间也存在着类似的情形。大众语运动的推动者后来对汉语的发展采取那样激进和极端的态度，恐怕都与此有关。

和文言写作的命运不一样，旧式白话的写作，不管新白话作家们多么不情愿承认，它依然是白话文运动的一部分，在某种意义上，甚至可以说是新文学运动的一部分[⑥]。它一方面参与传统文言被推翻后形成的宽阔文化空间的重新分配，一方面又不失时机地迅速进入在上海等都市兴起的商业文化，从而使旧白话比新发明的新白话更为流行。如果文言写作在 1930 年代后终

①②《陈望道文集》第 3 卷，第 88、83 页。

③④《中国语文的新生》，第 102、119 页。

⑤任何一种话语都要通过某种语言形式才能被表达、传播、转述，但话语不是语言符号。话语和 discourse 的对译，目前已得到普遍的认可，不过由于望文生义，许多人仍然把话语和语言混同。具体到五四时代，由于正值现代汉语在一场文学革命的催生之下渐渐成形，文学话语和文学语言两者的关系就出现了十分特殊复杂的交错，这是需要今天的研究者特别注意的。

⑥瞿秋白在《鬼门关以外的战争》一文中曾说旧式白话小说“某种意义上是‘新的文学’”,这种提法很重要,很少见于其他批评家和文学史家。参见《瞿秋白文集》(二),第 627 页。

于完全衰落，旧白话所起的作用不能低估。要是没有旧式白话文的蓬勃发展,仅靠'充其量也不过一万人'的新白话小团体,是否能那么快就能够把在历史上延续了两千多年的文言统治推翻呢？难说。只是生活在 1930 年代的新白话作家们并不这样看。不管新式白话阵营内有多少激烈的冲突（陈独秀和胡适之间、鲁迅和梁实秋之间、左联和新月派之间、左联内部各派之间),也不管这一阵营围绕"文学的革命"和"革命的文学"发生过多少分化和组合，新式白话写作在话语层面上都受制于一个东西，那就是现代性——他们不仅一起高举科学和民主的旗帜，而且共同分享着理性、进步等启蒙主义的理念遗产。正是"现代性的追求"[①],使新白话写作能够以他们的"新"，和鸳鸯蝴蝶派的"旧"相区别、相冲突，并且在话语实践中形成长达数十年的斗争历史[②]。这种不可调和的话语冲突，使新白话作家们不可能承认旧白话写作也是新东西，是白话文运动不可分割的一部分，并且在现代汉语形成史中和他们有联盟关系。相反，前者凭借自己的理论优势，在文化消费市场之外，把鸳鸯蝴蝶们打了个落花流水。在刘禾的《跨语际实践》一书的"新文学大系的建造过程"一章中,对此有这样的评述"可以说,由于五四新文学的作家们关注和推动理论，他们才能对鸳鸯蝴蝶派取得优势。在特定的话语场中，理论有生产合法性的作用，从长远观点看，这个场中象征资本比真实货币有更好的投资效益。鸳鸯蝴蝶派完全依赖文化娱乐市场而兴盛，其行情完全决定于大众消费，而五四新文学作家则是依仗理论话语和设置经典、文学批评以及文学史写作等学术机制立足。理论一边生产其论述对象的合法性，同时也使自己获得合法性；理论有能力命名，能够援引权威，能够雄辩，它还能将象征资本增值、生产和再分配。五四新文学的作家和批评家正是凭借这种象征意义上的权威，把自己描述为现代文学的开拓人，与此同时把论敌置于所谓传统阵营，从而在这样为双方命名和论说中获利。'[③]《中国新文学大系》影响深远,此后有关的现代文学史写作，一律都把旧式白话写作关在门外，至于这种写作对现代汉语的形式和发展有什么意义，提出了什么

①参见李欧梵《追求现代性》一文，《现代性的追求》（李欧梵著，麦田出版社，1996,台北),第 285～289 页；还可参考李氏英文著作"In Search of Modernity: Some Reflections on a New Mode of Consciousness in 20th Century Chinese History and Literature", in Paul A. Cohen and Merle Goldman eds., *Ideas Across Culture: Essays in Honor of Benjamin Schwartz* (Cambridge: Harvard East Asian Monographs, 1977), pp. 109－135.

②但这种斗争很少表现为激烈的正面议争，而是争夺文化和话语空间。

③ Lydia H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture and Translated Modernity－China 1900－1937* (Stanford: Stanford University Press, 1995), p. 233.

新的可能性等问题，也都理所当然地被撇在视野之外。

事情还有另外的一面。《中国新文学大系》的初衷是总结和保护五四新文学，但它恰恰与大众语运动相对立，甚至是对后者的反动。因为大众语运动的推动者不仅反对旧白话，也反对新白话，而且重点是在批判新白话："白话文在形式上继承了封建文言文的象形方块字，这是对封建文言文的一大妥协"、[①]"五四"时代所提倡的白话文，早就包含着妥协的病根"[②]、"五四的白话文运动只是给中国的死文学尸身剥了一层皮，大众语运动就是要更进一步设法火化这尸身"[③]。在这样激烈的变革要求面前，"大系"还把新白话写作经典化，实际上不能不是对建设大众语的否定。"大系"的出版正值大众语的论争渐入尾声，这或许有些偶然。不过，为什么"大系"一直流传到今日，大众语运动却是昙花一现，这大约并不偶然。前者与正在为建构民族国家而进行的文化建设过程有着深刻的联系（这里不可能对此做详细讨论）[④]，而后者"把语文的距离缩到最少甚至零"的设想，乃是一种语言学上的乌托邦。

三十年代激进知识分子们梦想的大众语没有成为现实，但它并不是过眼烟云。它的乌托邦精神不久后即在另一种不但对整个中国的社会变革，而且对现代汉语的发展产生深刻而广泛的语言实践中复活——那就是毛文体。我过去已经在几篇文章中，对毛文体做为一种革命的话语实践进行了一些讨论[⑤]，但对它作为一种语言实践则未及深入，这里正好做些补充。

我过去的文章主要是把毛文体当做一种话语，当做一种 discourse 来讨论的，因此毛文体这一命名带来很多误解。许多人问我，为什么不干脆直接叫做毛话语？在《丁玲不简单》的一个注解里，我曾经对此有过一点简单的解释："毛文体其实也可称做毛话语，但这样命名会过多受到福柯的话语理论的限制，对描述革命体制下话语实践的复杂性有不利之处。"[⑥]这个不利之处主要是忽略毛话语在实践中的另一个层面：在逐渐获得一种绝对权威地位的历史过程中，毛话语同时还逐渐为自己建构了一种物质的语言形式，也可以说是一种文风，一种文体。换句话

①叶籁士《大众语　土语拉丁化》，《中国语文的新生》，第 81 页。

②黄宾《关于白话文与文言文的论争的意见》，《中国语文的新生》，第 97 页。

③闻心《大众语运动的几个问题》，《中国语文的新生》，第 87 页。

④刘禾在 *Translingnal Practice* 一书第 8 章"The Making of the Compendinum of Modern Chinese Literature"中有详尽论述，可参看。

⑤这几篇文章是：《雪崩何处》，见 1989 年 6 月 5 日《文学报》；《现代汉语和当代文学》，见 1991 年第 1 卷 6 期《新地文学》；《丁玲不简单——毛体制下知识分子在话语生产中的复杂角色》，见 1993 年第 3 期《今天》；《转述与毛文体的生产》，见《文化中国》1994 年 9 月号。

⑥见 1993 年第 3 期《今天》，第 241 页。

说，这个话语在一定意义上又是一种文体，它和此种文体有一而二，二而一的不能分解的关系。在延安整风时期，毛泽东对“整顿文风”格外重视，《反对党八股》和《在延安文艺座谈会上的讲话》都专门讲语言问题，那绝不是偶然的。今天再看这些文献，联系整风中对“学习”的强调，我以为不难看出延安整风在更深刻的意义上，是一次整顿言说和写作的运动，是一次建立整齐划一的具有高度纪律性的言说和写作秩序的运动。这个“秩序”既要求所有言说和写作都要服从毛话语的绝对权威，又要求在以各种形式对这种话语进行复制和转述的时候，还必须以一种大致统一的文体来言说和写作。因此，延安整风可以说是毛文体形成历史上的一个最重要的环节。但是，这一切不能都看成是毛泽东个人的发明。我们在瞿秋白的《鬼门关外的战争》，以及稍后的《普洛大众文艺的现实问题》、《大众文艺的问题》[①]等文中都可以发现这种把一定的革命话语与特定的“大众化”的“语体”相结合的冲动：“这个革命就是主张真正用俗话写一切文章。”[②]不只是瞿秋白，其实在1930年代前后展开的几次论战，例如早些的有关“革命文学”的论战，后来“大众文艺”的论战，以及抗战爆发后进行的有关“民族形式”的论战，都贯穿着这种冲动。至于1934年开展的“大众语”运动，只不过是把戏演到了一个高潮而已。毛文体对汉语写作的整饬有自己的历史（对此有很多的研究要做），但这个历史又和现代汉语的形成历史有密切关系，尤其和“大众语”这条线索有更密切的关系。由此我们才不难理解，当毛文体在话语和语言两个层面建立革命秩序的时候，为什么中国知识分子的言说和写作会一下子“一面倒”。当然，不能把事情过于简单化，不用说，这种“一面倒”还有其他社会和政治的原因（这也应该做更多的研究），不过自五四之后中国知识界对大众语的神往和迷恋对毛文体形成的影响，我以为绝不可低估。很多对中国革命持批评态度的人，特别是一些西方人，在解释中国知识分子和毛泽东领导的革命的关系的时候，总是喜欢用“压迫”来做理由，似乎知识分子参加革命都是被“抓壮丁”，都是在铁链的牵动下才做出了选择。这是对历史的

①见《瞿秋白文集》（二）。

②见《瞿秋白文集》(二)，第858页。

③《中国语文的新生》，第 120～124 页。

严重歪曲。仅就毛文体而言，我们只要看看当年在大众语讨论高潮中推出的《我们对于推行新文字的意见》这一篇宣言，再看看在这宣言上以蔡元培为首的六百八十八名文化人的签名[1]，就一定会得出一些更复杂的看法，会有一些更历史化的诠释。

毛文体无疑是现代汉语发展历史上一个非常重要的阶段或方面，它在几十年的长时间里影响、左右或者完全控制了上亿人的言说和写作，大概再也不会有另一个语言运动能和它的影响相比。不过，这里我想强调的是它对现代汉语的成熟所起的巨大的推动作用。很多语言学家把现代汉语的规范化归功于 1950 年代后开展的推广"普通话"运动，认为这一运动最大成绩，是为全民族确立了典范的现代白话文和普通话，使口语和书面语都有了一种民族共同语为依据。这种看法在一定程度上并不错，比如经过这种规范化之后，不仅文言文完全失去合法性，连半文半白的汉语写作也差不多绝迹。但是语言学家们似乎忽视了毛文体在这一规范化中的作用。是毛文体为这一规范化提供了一整套修辞法则和词语系统，以及统摄着这些东西的一种特殊的文风——正是它们为今天的普通话提供了形和神。这些都不能低估。不过，事情还有另一面，那就是毛文体对现代汉语发展的严重束缚，这也不能低估。大众语论战中暴露出的那些现代汉语发展中矛盾和困难，不但在毛文体中未能真正解决，反而更尖锐了。因为毛文体真正关心的，是在话语和语言这两个实践层面，对言说和写作进行有利于革命的改造和控制，而不是汉语多元发展的诸种可能性。这一局面的首次突破靠了两件事，一件是 1970 年代末'朦胧诗'的崛起，另一件是 1980 年代"寻根文学"的出现。我始终认为这两个文学运动无论对现代汉语的发展，还是对打破毛文体的统治，都有着重大的意义。而汪曾祺正是"寻根文学"的始作俑者，他的短篇小说《受戒》早在 1980 年就发表了。

3

② 见 1986 年第 3 期《文艺研究》。

1986 年我写了一篇题为《意象的激流》的文章[2]，同年七月

我到德国南部根斯堡（Guenzburg）参加一个现代中国文学讨论会，并且在会上宣读了这篇文章——那时候我还不明白所谓 paper 是什么东西，如今明白了，西方的“paper”也是一种“体”，而且是一种糟糕的文体。这个会大约算是一次盛会，当时各国从事研究中国现当代文学的学者差不多都到了，但我惊奇地发现，大多数与会者可以说根本不知道 1980 年代中国文学界都发生了什么事，他们大多还在那里研究“伤痕文学”，而且基本上是当某种政治情报来读。是，有人知道阿城，可是我向他们提起汪曾祺，提起莫言和何立伟，提起韩少功的《爸爸》和王安忆的《小鲍庄》，听者脸上都一片茫然，我一惊之下也只好瞠目以对。

至 1980 年代末，汪曾祺可以说已经有了大名，这大概很出他的意外。从前我曾多次听他说；我的小说可有可无，永远成不了主流！但是在 1986 年为《晚翠文谈》写序的时候，他有这样的话：“在中国文学的园地里，虽然还不能说‘有我不多，无我不少’,但绝不是‘谢公不出,如苍生何。’”[①] 可见他改变了一点看法，不过他仍然说：“人要有一点自知。我的气质，大概是一个通俗抒情诗人。我永远只是一个小品作家。我的一切，都是小品。就像画画，画一个册页，一个小条幅，我还可以对付；给我一张丈二匹,我就毫无办法。’[②]今天读这些文字，不禁怆然。这个自视很高又十分自谦的可爱的老头儿，可曾想到在一个重大的历史转变时刻中，自己是一个关键人物吗？当然没有。在《意象的激流》里，我曾给汪曾祺画过这样一幅像：“说他是这一群体的先行者，一头相当偶然地飞在雁群之前的头雁。这是有点奇怪，有点不寻常，因为这只头雁是个老头儿，当年是西南联大的学生，听过闻一多的课，平日好书，好画，好花木，好与各样的怪人闲谈，还是个真正的艺术家，绝不像一个先锋人物。”然而就是这样一个人，在把现代汉语从毛文体中解放出来这样的重大历史转变中，做了一名先行者，一名头雁。

如今头雁飞走了，留下一片清冷。

4

汪曾祺非常重视语言。他曾在《自报家门》这篇自传体散文

①②《汪曾祺文集　文论卷》,第 202 页,江苏文艺出版社,1993 年版。

中说："我很重视语言，也许过分重视了。我以为语言有内容性。语言是小说的本体，不是外部的，不只是形式，是技巧。"[①]说语言是小说的'本体'，语言即是内容，这很容易使人联想到现代主义小说的写作路子。事实上，早年的汪曾祺也确曾对这类写作有过兴趣，也承认自己"年轻时受过西方现代派的影响，有些作品很'空灵'，甚至很不好懂。"[②]在西南联大读书期间写的短篇小说《复仇》，就是这种作品之一。应该说汪曾祺从一开始写作，语言就不是特别欧化的，很少用那种从'翻译体'演化过来的、有着强烈的印欧语句法形态的句子。但是由于《复仇》这篇作品的大的叙述框架是"现代派"的路数，在这个框架下的语言就不能不受制，特别是句法，不能不带有清楚的欧化味道，以开篇的一段为例："一枝素烛，半罐野蜂蜜。他的眼睛现在看不见蜜。蜜在罐里，他坐在榻上。但他充满了蜜的感觉，浓、稠。他嗓子里并不泛出酸味。他的胃口很好。他一生没有呕吐过几回。一生，一生该是多久呀？我这是一生了么？没有关系，这是个很普通的口头语。谁都说：'我这一生……'就像那和尚吧，——和尚一定是常常吃这种野蜂蜜。他的眼睛眯了眯，因为烛火跳，跳着一堆影子。他笑了一下：他心里对和尚有了一个称呼，'蜂蜜和尚'。这也难怪，因为蜂蜜、和尚，后面隐了'一生'两个字。明天辞行的时候，我当真叫他一声，他会怎么样呢？和尚倒有了一个称呼了。我呢？他会称呼我什么？该不是'宝剑客人'吧（他看到和尚一眼就看到他的剑）。这蜂蜜—— 他想起来的时候一路听见蜜蜂叫。是的，有蜜蜂。蜜蜂真不少（叫得一座山都浮动了起来）。"[③]这里频频使用相当西化的"自由间接引语"（"浓、稠……，他的胃口很好。他一生没有呕吐过几回"等）和"自由直接接引语"（"我这是一生了么？没有关系，这是个很普通的口头语"等）[④]，再加上适度的心理描写（"他充满了蜜的感觉"等），很有意识流的效果。这种叙述技巧在句法上很难避免欧化，表现在不长的段落中人称代词出现频率很高：十五个"他"和五个"我"。其中十三个"他"和三个"我"都是做主语。人称代词是这全段叙述的轴心。另外，除了个别句子之外，绝大部分句

①②《蒲桥集》，第366、363页，作家出版社，1992年版。

③《汪曾祺文集 小说卷》（上卷），第14页。

④有关叙述学方面的分析，见刘禾《语际书写：现代思想史写作批判纲要》中"不透明的内心叙事"一章，香港天地图书公司，1997年版；上海三联书店1999年度。

子都有完整的主谓结构，大多数句子都有动词做组织全句的中心。这样的行文和修辞，明显是一种“翻译体”的作风。除了小说起首“一支素烛，半罐野蜂蜜”这样的句子（上句和下句之间还隐约对仗），《复仇》的语言整体上是相当欧化的。如果汪曾祺一直这样写，那还会有今天我们熟悉的汪曾祺吗？

是什么原因使汪曾祺很快就离开了这样的写作路子？我们已经不得而知，连《自报家门》也对此语焉不详。《复仇》写于 1944 年。《老鲁》写于 1945 年，相隔顶多一年。但《老鲁》开篇就是：“去年夏天我们过的那一段日子实在很好玩。我想不起别的恰当的词儿。只有说它好玩。”和《复仇》完全不同的另一种语言。如果这两个句号前的句子，还可以用主谓结构来加以分析的话，那么像小说第一个段落中这样的句子“：到这里来教书，只是因为找不到，或懒得找别的工作。这也算是一个可以栖身吃饭的去处。上这儿来，也无须通过什么关系，说一句话，就来了。”或者“：校长天天在外面跑，通过各种关系想法挪借。起先回来还发发空头支票，说是有了办法，哪儿哪儿能弄到多少，什么时候能发一点钱。说了多次，总未兑现。大家不免发牢骚，出怨言。然而生气的是他说慌，至于发不发薪水本身倒还其次。”[①] 用主和谓就说不清了。这里，许多句子脱胎于鲜活的口语，已经很难用欧式语法去规范。我这样说或许会有人反对，认为这些句子仍然有语法，能够进行严格的句法分析。对此我不想多加争辩，因为自《马氏文通》至今，汉语到底能不能用欧式语法学做范型去分析，汉语中的语法到底是什么东西，可以说一直未有定论。近些年来，语言学界对此争论愈多，分歧日深，但不少语言学家，如王力、陈望道、张世禄、张志公等都有汉语语法不能再以西洋语法做准绳，而应从汉语自身特点出发的意见[②]。这些意见值得从事汉语写作的作者深思。很多作家（绝大多数罢）并不研究语法学，也不关心西语和汉语在语法上有什么区别，可是由于五四之后‘翻译体’大兴，无形中渐渐成为白话文写作的模范，使欧化的语法深刻影响了白话文的形成，使它变成一种文绉绉的脱离日常口语甚远的书面语语言。这里可以举朱自清先生著名

①《汪曾祺文集　小说卷》（上卷），第 55 页。

②参见申小龙《中国文化语言学》，第 102 ~ 103 页及第 154 ~ 155 页，吉林教育出版社，1990 年版。

的散文《桨声灯影里的秦淮河》中的一段文字为例；“夜幕垂垂地下来时，大小船上都点起灯火，从两重玻璃里映出那辐射着黄黄的散光，反晕出一片朦胧的烟霭；透过这烟霭，在黯黯的水波里，又逼起缕缕的明漪。在这薄霭和微漪里，听着那悠然的间歇的桨声，谁能不被引入他的美梦去呢？只愁梦太多了，这些大小船儿如何载得起呀？”[①]语言确实美，这种语言在某种意义上可以说是白话文成熟的标志，想到此文写于 1923 年，我们不能不对那些创立和建设现代汉语的先驱者肃然起敬，他们竟在白话文运动发启后仅几年的时间内，就能把现代汉语的写作推进到这种境地！但是，这种语言又不能不使我们想到瞿秋白的尖锐批评“：新文艺——欧化文艺运动的最初一时期，完全是资产阶级知识分子的运动，所以这种文艺革命运动是不彻底的，妥协的，同时又是小团体的，关门主义的。这种运动里面产生了一种新式的欧化的‘文艺上的贵族主义’完全不顾群众的,完全脱离群众的，甚至于是故意反对群众的欧化文艺。”[②]瞿秋白是革命家，他一说到文艺和语言就总是把它们和革命联系起来，因此特别极端和激烈。可是这有个好处，就是把问题提得格外尖锐。如果把问题只局限在现代汉语发展的可能性这一视域里，瞿秋白的批评至少有这样的警示作用：若是白话文写作不想陷入某种“贵族主义”，那就必须向活生生的“群众”使用的口语打开大门。我们今天已经不能知道汪曾祺在 1944 年前后是否读过瞿秋白的这类文字，也不知道关于大众语的讨论是否引起过他的注意和思考。无论如何，自 1945 年之后，汪曾祺毅然和欧化的白话文分了手，再没有回头。

王安忆在 1987 年写过一篇讨论汪曾祺写作的文章，写得真是好。文章题目是《汪老讲故事》，王安忆说：“汪曾祺老的小说，可说是顶容易读的了。总是最平凡的字眼，组成最平凡的句子，说一件最最平凡的事情。”[③]确实如此。王安忆又说：“汪曾祺讲故事的语言也颇为老实，他几乎从不概括，而尽是详详细细，认认真真地叙述过程，而且是很日常的过程。”[④]汪曾祺这种“平凡”和“老实”打哪儿来的？我以为有意地用口语化的语言

①《朱自清选集》（香港文学出版社 1955 年版），第 3 页。

②《瞿秋白文集》（二），第 880 页。

③ ④ 王安忆《故事和讲故事》，第 184、186 页，浙江文艺出版社，1991 年版。

写作是主要原因。举个例子："我家的后园有一棵紫薇。这棵紫薇有年头了，主干有茶杯口粗，高过屋檐。一到放暑假，它开起花来，真是"紫"得不得了。紫薇花是六瓣的，但是花瓣皱缩，瓣边还有很多不规则的缺刻，所以根本分不清它是几瓣，只是碎碎叨叨的一球，当中还射出许多花须、花蕊。一个枝子上有很多朵花。一棵树上有数不清的枝子。真是乱。乱红成阵。乱成一团。简直像一群幼儿园的孩子放开了又高又脆的小嗓子一起乱嚷嚷。"[①]试把这段文字和前引朱自清先生的文字比一比，其间的区别一目了然。一比之下，朱自清的语言不是确实显得有点贵族气吗？或许有人会说，这么比不公平，《桨声灯影里的秦淮河》是 1923 年写的,汪曾祺这篇《紫薇》写于 1987 年，中间差着六十四年呢！但是，看看今天的文学写作，一个事实恐怕人人都看得明白：朱自清式的这种欧化味很足的白话文，至今仍然控制着大多数作家和千千万万爱好文学的人的写作，而能够走汪曾祺这种路子的，少而又少。这样说不一定是在朱和汪之间比孰优孰劣，也不是要在两种写作路数里确定谁是模范，而是强调汪曾祺的白话文给人一种解放感——原来白话文可以这么写！我还记得差不得十多年前，有一次汪曾祺怎么样让我吃了一惊。那是读他的《虎头鲨、昂嗤鱼、阵螯、螺蛳，蚬子》这篇专讲吃的散文，其中有这样一段："苏州人特重塘鳢鱼。上海人也是，一提起塘鳢鱼，眉飞色舞。塘鳢鱼是什么鱼？我向往之久矣。到苏州，曾想尝尝塘鳢鱼未能如愿。后来我知道：塘鳢鱼就是虎头鲨，嗐！"[②]——就是这个"嗐！"吓了我一跳。熟悉普通话，特别是熟悉京白、京片子的人，都能领会各种不同语气的"嗐！"能表达多少不同的意思。但是，"嗐！"也能够融入优美的散文？可人家汪曾祺就这么写了——一声'嗐!'韵味无穷,意境高远。叶圣陶先生曾主张把学校中的作文课改叫做"写话"，大概也是想从"正名"人手，缩短说和写的距离。我以为现代汉语到了汪曾棋手中,已经到了'写话'的境界。

自五四以来，尝试把口语融入写作的人当然绝不只汪曾祺一个。老舍也热中于此，并且是极少数被公认为非常成功的作

①② 《蒲桥集》，第 232 198 ~ 199 页。

家。但是倘若拿这两个人相比，我以为汪曾祺更胜一筹。这不仅是因为老舍的语言中留着更多的早期白话文的“文艺腔”的痕迹，而且还有一个更大的理由：以小说而论，老舍的口语因素多半只构成一定的“语言特色”，多半是在人物情态的描写和对话等具体叙述层面中表演，一到小说的总体的叙述框架上，还是相当欧化的。拿《骆驼祥子》来说，老舍主要是通过小说主人公祥子的意识活动做贯穿线索，来展开故事——这种叙述方式本身就是一种“翻译体”；与这叙述相配合，作家大量使用了心理叙事、自由间接引语和自由直接引语等技巧，这不能不使小说总体上显得很‘洋’(这方面,刘禾近著《语际书写》论之甚详,可参看[①]）。汪曾祺与此不同，他的小说往往在大的叙述框架上，就有意顺从现代汉语中口语叙事的规则。王安忆说：“汪曾祺的小说写得很天真，很古老很愚钝地讲一个闲来无事的故事，从头说起地，”从前有座山,山上有座庙’地开了头。比如“:西南联大有一个“文嫂”(《鸡毛》)比如“:北门有一条承志河”(《王四海的黄昏》)比如“:李二是地保,又是更夫”(《故里杂记》)比如“全县第一个大画家是季匋民，第一个鉴赏家是叶三”（《鉴赏家》)。然后顺着开头徐徐地往下说,从不虚晃一枪,弄得扑朔迷离。他很负责地说完一件事，再由一件事引出另一件事来”，[②]。我以为王安忆对汪曾祺小说的叙事和语言的特征，描写得相当准确。读汪曾祺的小说确乎如此，什么都平平淡淡，但读完之后你却不能平静，内心深处总会有一种隐隐的激动，沧海月明，蓝田玉暖，不能自已。为什么汪曾祺的小说会有这样的魅力，它是怎么达到的？那大约是另一篇大文章的题目。如果只从语言层面讨论，我想这或许和他把某些口语功能，不是作为语言特色，而是作为某种控制因素引入小说的总体叙述框架有关。汪曾祺曾多次说他的小说的最显著的特点是“散”。在《汪曾祺短篇小说选》自序里,他说“:我的一些小说不大像小说,或者根本就不是小说。有些只是人物素描。我不善于讲故事。我也不喜欢太像小说的小说”;“有人说我的小说跟散文很难区别,是的。”“我的小说的另一个特点是：散。这倒是有意为之。我不喜欢布局

①刘禾《语际书写：现代思想史写作批判纲要》。

②《故事和讲故事》，第 184 页。

严谨的小说,主张信马由缰,为文无法。”[①]他还在《自报家门》一文中这样说：“我的小说似乎不讲究结构。我在一篇谈小说的短文中,说结构的原则是 随便。”[②]汪曾祺的小说在结构和叙述框架上的“随便”，使他的小说有一点像“聊大天”，而且聊到哪儿算哪儿，毫无顾忌。

这种“随便”有时候到了一种惊人的程度。以《大淖记事》为例，全篇字数约一万四千多字，开篇近三千字真是“信马由缰”地闲聊，全是关于“大淖”这地方的风俗画，至第二节结尾才出现了主人公小锡匠十一子，但也是一闪即逝。随后的第三节又是风俗画，全不见故事的痕迹。至小说的第四节才出现了另一个主人公巧云，可是仍然是聊天式地描写巧云的生平和种种琐事；一直到本节的结尾，两个主人公才终于相遇，故事似乎要开始了，这时汪曾祺已经用掉了近八千字。出乎读者意料，第五节开始，故事又断了，转而讲述水上保安队和“号兵”们的事，又是一幅风俗画，直至这一节将尽，才有巧云和十一子在大淖的沙州中野合这一发展，但是寥寥数行，惜墨如金。小说第六节——最后一节——全力讲故事，但整节不足三千字。如果较真儿，把《大淖记事》全部用于讲故事的文字加起来，至多五千字，只及全篇幅的三分之一。是不是由此就可以说，汪曾祺写小说全然不讲结构？我想不能。汪曾祺曾说他的“随便”是一种“苦心经营的随便”[③]，这也不是随便说的。在好几篇文章中，汪曾祺都说及他对苏轼的写作主张的钦服：“我倾向‘为文无法’，即无定法。我很向往苏轼所说的：‘如行云流水，初无定质，但常行于所当行，当止于所不可不止，文理自然，姿态横生’。”[④]这种对“为文无法”、“文理自然”的追求，我以为反映了一种对汉语特性的深刻认识。

比起欧洲语言来，汉语到底有什么特性？这种特性又该怎样在理论上表达？这在语言学界已经有了很多讨论。我对此是外行，没有多少发言权。但我对申小龙近年来在《中国文化语言学》、《中国句型文化》等一系列著作中，从汉语的人文内涵出发来探讨汉语特性这一研究有相当的好感[⑤]。特别是对今天的现

①《汪曾祺文集　文论卷》，第 193～194 页。

②③④《蒲桥集》，第 365、366 页。

⑤ 当然我也不是没有保留地同意申小龙著作中的所有意见，例如在现代汉语语言学研究中如何“挪用”西方当代理论，就似乎可以采取更慎重的态度。

代汉语写作，我以为申小龙的研究有重要的意义。以文学而论，“翻译体”对写作的影响绝不只在修辞或句法层面，作家如果在欧化的语言中浸淫日久，句法上的限制必然会形成对总体叙述或结构层面上能力的限制，换言之，会对汉语叙事的想象力形成限制。在这方面，申小龙下述看法值得从事汉语写作的人重视：“较之西方作家视语法为牢房的焦虑，汉语作家对民族语法的心态则要从容自在得多。汉语是一种非形态语言。由于语词及其组合不受形态成分的制约，汉语语词单位的大小和性质往往无一定规,有常有变,可常可变,随上下文的声气、逻辑环境而加以自由运用。语素粒子的随意碰撞可以组成丰富的语汇，词组块的随意堆迭、包孕，可以形成千变万化的句子格局。汉语这种富有弹性的组织方略，为主体意识的驰骋、意象的组合提供了充分的余地。它放弃了西方形态语言视为生命之躯的关系框架，把受冷漠的形态框架制约的基本语粒或语块解放出来，使它们能动地随表达意图穿插开合，随修辞语境增省显隐，体现出强烈的立言造句的主体意识。”[1]汪曾祺一定会同意这些意见。只不过，汪曾祺的小说写作更强调以鲜活的口语来改造白话文之“文”，一方面使书面语的现代汉语有了一个新面貌，另一方面使汉语的种种特质有机会尽量摆脱欧化语法的约束（完全摆脱自然是不可能的[2]),得到了一次充分的表达。

讲到用口语化的语言写作，不能不提到的一个人是赵树理。《小二黑结婚》、《李有才板话》,即使今天看,还是现代汉语写作中的珍品。拿赵树理和汪曾祺做比较，是非常有趣的。比如，他们小说开篇常常很相象，都是“从前有座山，山上有座庙”的方式。看赵树理“:刘家峤有两个神仙,邻近各村无人不晓:一个是前庄上的二诸葛,一个是后庄上的三仙姑。”(《小二黑结婚》)；“阎家山有个李有才,外号叫‘令不死’。”(《李有才板话》)；李家庄有座龙王庙,看庙的叫‘老宋’。”(《李家庄的变迁》)；福贵这个人,在村里比狗屎还臭。”(《福贵》)赵汪之间的亲缘关系不是很明显吗?何况,汪曾祺对赵树理非常推崇,曾经说“:赵树理是非常可爱的人，他死于“文化大革命。我十分怀念他”[3]——

① 申小龙《中国文化语言学》,第 197～198 页。

②完全没有欧化，就不可能有今日的现代汉语，请参看笔者《现代汉语和当代文学》一文。

③《汪曾祺文集　文论卷》，第 3 页。

用这样动情的口气说一个人，这在汪曾祺是很少见的。和赵树理一样，汪曾祺热爱甚至可以说迷恋民间文化，不只民间的戏曲、故事、歌谣让他着迷，甚至连北京八面槽附近的一家接生婆门口的“广告”：“轻车快马，吉祥姥姥”，也得他由衷的赞美，说：“这是诗。”[①]1950 年代在北京做《说说唱唱》和《民间文学》编辑的时候，他和赵树理还共过事（当然那时赵树理已经是名作家），共同致力于民间文艺的发掘、整理和发扬的工作。回顾这段经历，汪曾祺说了这么极端的话：“我编过几年《民间文学》，得益匪浅。我甚至觉得，不读民歌，是不能成为一个好作家的。”[②]从这里我们可以看出赵树理对汪曾祺的写作的深刻影响，甚至可能比老师沈从文的影响还深。

①②《汪曾祺文集　文论卷》，第 32、4 页。

不过，汪曾祺的语言和赵树理的语言有很大的不同。正是这个不同，使汪曾祺在为现代汉语的发展提供更广的视野和更多的选择的时候，比赵树理有了更大的贡献。不同在哪里？我以为主要是：汪曾祺除了从民间的、日常的口语中寻求语言资源之外，同时还非常重视从古典汉语写作中取得营养。“我受影响最深的是明朝大散文家归有光的几篇代表作。归有光以轻淡的文笔写平常的人物，亲切而凄惋。这和我的气质很相近，我现在的小说里还时时回响着归有光的余韵。”[③]“我的散文大概继承了一点明清散文和五四散文的传统。有些篇可以看出张岱和龚定庵的痕迹。”[④]有了这些“余韵”和“痕迹”，汪曾祺的语言就在现代汉语和古代文言之间建立了一种内在的联系。为什么那些平平凡凡、普普通通的日常口语一融入汪曾祺笔下，就有了一种特别的韵味？秘密就在其中。举《受戒》起头的一段为例：“这个地方的老名有点怪，叫庵赵庄。赵，是因为庄上大都姓赵。叫做庄，可是人家住得很分散，这里两三家，那里两三家。一出门，远远就可以看到，走起来得走一会，因为没有大路，都是弯弯曲曲的田埂。庵，是因为有一个庵。庵叫菩提庵，可是大家叫讹了，叫成荸荠庵。连庵里的和尚也这样叫。宝刹何处？——荸荠庵。”[⑤]这是一段大白话，白得几乎连形容词都没有，但读起来如长短句，自有一种风情。倘我们读一读归有光的《寒花葬志》，

③《蒲桥集》，第 358 页。

④《汪曾祺文集　文论卷》，第 205 页。

⑤《汪曾祺文集　小说卷》（上卷），第 158 页。

我以为不难发现《受戒》这段大白话的节奏韵律与《寒花葬志》有自然相通之处。很明显，文言写作对“文气”的讲求被汪曾祺移入了白话写作中，且了无痕迹。反过来，“痕迹”非常明显地以文言直接入白话的做法，他也不忌讳，不但不忌讳，相反，大张旗鼓。举《端午的鸭蛋》一文中的一段：“高邮咸蛋的特点是质细而沙多。蛋白柔嫩，不似别处的发干、发粉，人口如嚼石灰。油多尤为别处所不及。鸭蛋的吃法，如袁子才所说，带壳切开，是一种，那是席间待客的办法。平常食用，一般都是敲破‘空头’用筷子挖着吃。筷子头一扎下去，吱——红油就冒出来了。”[①]这里文言成分和白话成分水乳交融，自自然然，一点不勉强。再如《观音寺》中这样的行文：“我们在联大新校舍住了四年，窗户上没有玻璃。在窗格上糊了桑皮纸，抹一点青桐油，亮堂堂的，挺有意境。教员一人一间宿舍，室内床一、桌一、椅一。还要什么呢？挺好。”[②]也是白话，可是和赵树理的白话相去甚远，多了一股文人气。这种带股文人气的白话又和五四之后的“旧白话”不同，没有那种半文半白带来的遗老遗少味儿。

①②《蒲桥集》，第196、162页。

无论五四的白话文运动，还是1930年代的大众语运动，都把文言混入白话文视为心腹大患。后来的汉字拉丁化运动，其重要的目的之一，就是想通过拼音化的“新文字”，把汉语书面语写作中的文言残余扫荡干净。但是这种扫荡遇到了顽强的抵抗，特别是在商业化的通俗小说写作领域，那种文白相杂的文体一直受到广大读者的欢迎，代表了现代汉语发展的另一股潮流。有讽刺意味的是，这种以市场为依托的“旧白话”文体也实现了“大众化”，而且比朱自清模式的白话文更“大众化”。如果当年张恨水的写作还不足以服人，那么当代金庸的写作就再也不能被忽视了——已经很难再把《天龙八部》中的语言简单地说成是“半文半白”，或是“旧白话”，它大约应该算作是另一类型的现代汉语。或许可以说，通俗小说中半文半白的写作，经金庸的笔，被集大成，被提升，被炼制，被显示为现代汉语发展的另一种可能性。

在“严肃文学”领域写作中尝试文白相亲、文白相融的作家

当然并不仅是汪曾祺一个，但是，我以为能在一种写作中，把白话“白”到了家，然后又能把充满文人雅气的文言因素融化其中，使二者在强烈的张力中得以如此和谐，好像本来就是一家子人，这大概只有汪曾祺能罢。说到这里，我想我们应该庆幸现代汉语最终没有实现拉丁化。如果用一种表音的文字写出“吱——红油就冒出来了”，“还要什么呢？挺好”，自然谁都会明白，还挺生动，可是“质细而沙多”，“油多尤为别处所不及”，“室内床一、桌一、椅一”该怎么办呢？

5

汪曾祺在现代汉语写作中进行的种种试验（本文并没有对此进行全面的讨论）显然都是有意而为，但是，老头儿大约没有想到，他在语言中做的事情还有重要的文化政治方面的意义，那就是对毛文体的挑战。

现代汉语的形成、发展并不是单纯的语言运动，它始终与自晚清开始的一部话语斗争史纠缠不清。因为在中国大变革中的产生的新老话语，都想占有刚刚出现的、正在形成中的白话文做为自己的物质媒介，同时，对这种新语言媒介的争夺本身，又成为新旧话语冲突的一个内容——新生的白话文做为一种语言符号，不可能在很短的时间中形成固定的形式，为此，这个“占有”过程往往又和话语实践对语言形成的种种干预相结合。我想这是毛文体形成的大的历史背景，也是毛文体做为一种话语在其实践过程中所面临的历史环境。这样的历史背景和历史环境不能不使深深卷入中国革命过程中的话语实践和语言实践有更密切的关联，不能不使这两种彼此依存的实践又进一步与革命的社会动员发生密切的关联。当然，任何一场社会革命都会关心怎么样用通俗生动的语言来动员社会和群众，都会关心如何寻找一种媒介使话语实践和社会实践相联结。但是，毛泽东和他领导的革命所创造的机制，却通过“毛文体”找到了实行这种联结的有效方法，形成了一种相当特殊的毛话语对社会实行全面支配的形式。

毛泽东的《反对党八股》是毛文体形成史上的重要文献。在这篇文章里,毛泽东一共列出八条"党八股"的罪状,其中前五条("空话连篇,言之无物";"甲乙丙丁,开中药铺"等等),都是有关文风或文体的,而后三条(即"不负责任,到处害人";"流毒全党,妨害革命";"传播出去,祸国殃民"),则都是关系到能否"采取生动活泼新鲜有力的马克思列宁主义的文风"、会不会"使革命精神窒息"[①]的严重问题了。显然,在这里"文风"问题已经和要不要革命、如何革命直接联系到了一起。因此,由于这篇文献,文风和文体被提高到前所未有的高度。这就为让革命话语获得与之相适应的革命文体的斗争,不但获得合法化,而且获得合理化。当然,一篇《反对党八股》当然不足以推动毛文体的形成,这个过程要复杂得多,我在《丁玲不简单——革命体制下知识分子在话语生产中的复杂角色》一文里对这个过程做了一点初步的分析,希望将来能深入一些。特别是,在延安整风时期做为要整顿的"三风"之一的文风,在后来怎样被渐渐落实到与一整套修辞原则和词语系统相配合的文体的过程,还需要做更细致的分析。无论如何,一旦在革命的理论话语和一定的文体写作之间建立了一个固定的关系,文体就成了一种隐喻。随着毛文体自身的成熟,随着它的绝对权威的建立,要不要进入毛文体写作就更成了一种隐喻——对知识分子来说,在毛文体和其他可能的写作之间做选择,实际上是一个要不要革命的问题。

在 80 年代"朦胧诗"出现之后,官方批评家和许多老诗人都对之进行了激烈的批评,但是批评的重点主要不是诗的内容的政治性,而是因为它是"古怪诗",因为"看不懂"。按理说,看不懂有什么关系?看不懂可以不看嘛!何必动这么大肝火?何必把它和什么诗歌发展方向之类的问题扯在一起?但是,看似肤浅的意见后面其实有深刻的原因:"朦胧诗"在文体上犯了规、越了格。它意味着,一群胆大妄为的青年诗人公开拒绝了毛文体,这在隐喻层面就是拒绝毛文体对话语秩序的权威性,这当然是一种犯上作乱式的挑战。 1953 年郭沫若在人民文学出版社出版了一本诗集,叫做《新华颂》。这大概是郭沫若一辈子里写得

① 《毛泽东选集》第 3 卷(人民出版社 1953 年版),第 831 ~ 846 页。

最糟的诗，也许是自有诗歌以来最糟的诗，例如其中有这样的“诗句”：钢铁可以打成针／宝石可以钻成花／谁说咱们脑筋不开化／以前的日子咱们当牛马／读书识字莫说它／有嘴谁敢说半句话／如今呢，咱们当了家／文化就是咱们的文化”。[①]能相信这是写《女神》的同一个郭沫若写的吗？但是，不像有些人批评的那样，郭沫若写这些诗是因为没有骨气，要讨好新中国和共产党（找一找郭沫若 1928 年写的诗，例如《电车复了工》、《梦醒》、《传闻》、《外国兵》等等，已经有类似的诗风。那时正值‘白色恐怖’时期，郭沫若又讨好谁呢？）如果说郭沫若一个人没有骨气，成百上千的进入毛文体的诗人、作家都是没有骨气吗？反对“朦胧诗”的风波起自八十年代初，正值‘思想解放”，批评‘朦胧诗”的人更没有必要为了讨好谁才那样闹一通。不，郭沫若写那些糟诗是认真的，激烈反对“朦胧诗”的人也是认真的。对他们来说，以什么样的文风和文体写作，是象征、是隐喻，是他们在革命实践中能不能取得主体位置的关键，也是他们一生是否有意义的关键。

任何一种话语生产都不会没有进入社会实践的功利目的。但是，并不是处于激烈竞争和斗争中的各种话语都能进入社会实践，能够进入社会实践的话语在影响社会变革的程度上也各不相同，情形是非常复杂的。因此，从话语理论角度看，话语实践和社会实践的关系恐怕还是一个需要深入讨论的领域。话语实践在什么样条件下才能转化为社会实践？又在什么样的条件下两者会相互渗透？在话语史中，话语实践和社会实践的联结都有过什么样先例？它们提供了什么样的历史经验？又为我们提供了什么样的对未来的想象？这些问题无论对研究历史，还是研究今天，都是难以回避的。如果话语理论只从话语实践层面着眼而忽略上述问题，我以为会使话语分析产生一种方法论上的萎缩。

毛文体以及生产毛文体的相关机制，最值得我们今天分析和总结的地方，正在于它成功地把语言、文体、写作当作话语实践向社会实践转化的中介环节，并且使这种转化有机地和毛泽

① 《新华颂》（人民文学出版社 1953 年版），第 61 页。

东领导的革命成为一体。在毛文体的号召和制约下，知识分子的写作已经不再是简单地写小说诗歌，写新闻报道，写历史著作，或是写学术文章，它获得了另外一种意义，即经过一个语言的（文体的）训练和习得过程，来建立写作人在革命中的主体性。在这个过程中，千千万万个知识分子正是通过"写作"，完成了从地主阶级、资产阶级或小资产阶级立场向工农兵立场的痛苦的转化，投身入一场轰轰烈烈的革命，在其中体验做一个"革命人"的喜悦，也感受"被改造"的痛苦；在这个过程中，也正是"写作"使他们进入创造一个新社会和新文化的各种实践活动，在其中享受"理论联系实际"的乐趣，也饱尝意识形态领域中严峻的阶级斗争的磨难。如果说正是毛文体的写作使知识分子在革命中获得主体性，那么反过来，知识分子又正是通过这样的写作，使话语实践和社会实践在革命中实现了转化和连结。毛泽东领导的革命之所以能够在不到三十年的时间里，就把原来不过在几十个知识分子心中浮动的革命思想，转化为几亿群众参加的急风暴雨式的社会运动，知识分子的写作这个环节可以说是一个关键。但是，这不是一般的写作，而是毛主体的转述、复制和集体生产。

或许我们可以把文化大革命看做是毛文体写作的顶峰。1997 年第 5 期的《天涯》在"民间语文资料"栏目中发表了一篇《十一岁红小兵日记》，日记时间是 1969 年 12 月 24 日至 1972 年 1 月 1 日，共二十六期。今天再看这些充满革命套话的所谓"日记"，自然味同嚼蜡，但是只要一想这些文字出于一个十一岁孩子之手，想一想当年曾经有上千万的孩子和上亿的成人都用这种文体写作、思想、说话，不能不让人心惊肉跳。1971 年 10 月 6 日的一篇日记如下："今天，通过学习毛主席的《反对自由主义》这篇光辉著作后，我思想有了开窍，想起开学来我有很大退步，我感到惭愧，想起去年有了很大进步，今年就有了很大退步，这是为啥呢？是因为我骄傲自满，认为差不多了，躺在老本上睡大觉，所以退步了。'金猴奋起千钧棒，玉宇澄清万里埃。'我决心今后要努力学习毛主席著作，彻底改造世界观，丢掉包袱，赶

上形势，当一名毛主席满意的合格毕业生。”很多人读了这些文字都一定会觉得熟悉，甚至感到一种带苦味的亲切。由于缺少对毛文体发展阶段的细致研究，我不能肯定这种使我们又熟悉又亲切的语言是什么时候（大致在哪些年）成为现代汉语在中国大陆写作中的标准样式的。至少毛泽东在延安批评“党八股”的时候，大约不会想到他会提倡这样的文风。然而，这样的文风和文体毕竟牢牢地统治过几亿中国人。

想到这一切，我们不能不感激汪曾祺在 1980 年至 1981 年忽然提笔又写起了小说，其中有我们今天已经耳熟能详的《受戒》、《异秉》、《大淖记事》和《岁寒三友》诸篇。

6

关于汪曾祺的写作，没想到一口气写了这么多。因为是边想边写，文章将要结束时未免心中忐忑，怕有什么大的偏颇。我想我得声明，说汪曾祺对现代汉语的发展有大贡献，绝不是说这事只有他在做，汪曾祺把这事包了，当然不是。在现代汉语形成、发展的近百年的历史中，以写作推动现代汉语发展的作家实在太多了。首先就是鲁迅。如果说中国人在这么短的时间内(当然这也是被逼无奈——从某种意义上，连中国的语言变革也是西方‘列强’逼出来的),创造出‘白话文’这样的汉语是个奇迹，鲁迅的写作就是奇迹中的奇迹。从一定意义上说，即使今天，在鲁迅先生逝去半个世纪之后，也还是没有人能在汉语写作上和他匹敌。研究鲁迅的著述早已汗牛充栋，数不胜数，但鲁迅先生对现代汉语发展的深刻影响，还根本没有说清楚，作为现代汉语发展的一个取之不尽的资源，鲁迅的写作的意义也没有被足够的评价。这一切都还有待后人。另外，近百年来无数的翻译家通过对外国名著的译介，完成了大量著作，其中许许多多都是优美的现代汉语，形成了“翻译体”这种独特的汉语形式。他们的写作对现代汉语的形成和发展，起了至关重要的作用，这恐怕是人所共知的事实。但是，把文学或理论的翻译也当做现代汉语写作的重要组成部分，研究这种写作与现代汉语发展之间

的复杂关联，这件大事似乎还没有多少人认真去做。与此非常相似的，是当代诗歌评论和研究的不足。诗歌本来就是语言变革和发展的前沿,自‘朦胧诗’以来的当代诗歌运动,我以为可能是现代汉语出现以来一次最大规模的实验性写作。在眼下历史条件所允许的范围内，诗人们对汉语的想象可以说发挥到了极限，对汉语发展的可能性的探索也几乎到了极限。二十年来的诗歌写作所积累起来的语言经验，对未来的现代汉语发展的重要意义，我们今天大约还不能充分估计。但是这一切都没有得到理论界应有的关注，我自己不懂诗，对讨论和分析诗歌写作没有足够的知识，只能干着急。让人干着急的不只是诗，很多我很熟悉的小说，读起来喜悦，但评起来就觉得棘手，若是想讨论这些小说写作与现代汉语发展之间的关联，自然更觉棘手。林斤澜就是这样的作家之一。林斤澜是汪曾祺的挚友，也是酒友和文友，只要这两个人凑在一起，他们身边的气氛就会变得新鲜，如清风徐来。但是林斤澜的写作与汪曾祺全然不同，全走生涩险怪的路子，尤其是语言，似乎专以破坏常规语法和修辞为乐，有一种“冷露滴梦破，峭风梳骨寒”的峻峭作风。这在现代汉语写作中是相当少见的，我每每欲写点分析文字，但都因自己语言学及语法学知识不够而掷笔做罢。

总之，文学写作和现代汉语之间关系的研究是一项大工程，除了汪曾祺之外，还有很多写作都值得花力气深入讨论。考虑到语言符号对人的生存的重要意义，考虑到我们所“运用”的语言其实在决定着我们如何认识和改造世界，包括改造我们自己的范围和限度，这类研究花多大力气都是值得的。

在这方面，似乎常常是作家比理论家更为敏锐。在 1997 年 1 月号的《上海文学》上,李锐发表了一篇题为《我们的可能》[①]的专门讨论语言和文学写作之间关系的文章。这篇文章涉及问题很多，有很多洞见，但最吸引我的，是李锐对当前写作中书面语的尖锐批评：“在长年的写作之中，在许多年对前人和同时代人的阅读中,早已‘自然而然’地‘下意识’地‘习惯了’书面用语，并常常以之为‘雅’,以之为美,以之为是‘艺术的’和‘文学的’。

①《上海文学》1997 年 1 月号,第 75 ~ 76 页。

固守在这个书面语的岛礁上，渐渐地，竟然忘记了口语的海洋。”这是我所见到的对今日写作最激烈的抨击，它把当年大众语论争中对白话文写作的质疑，又重新提了出来，当然是在全然不同的新的历史环境中，又是以一种自我检讨的方式。但我以为这是非常有意义的。因为这样的批评和质疑，不是只针对某种“文学创作”，而是针对文学写作和现代汉语当下的关系，这就把这问题提大了，使我们有可能把已经关闭了很久的一个重要的批评空间重新打开。说到这里，我不能不提到另一个同样在语言上表现了丰富想象甚至狂想的长篇小说《马桥词典》。这篇文字即将收尾，我已经没有可能对《马桥词典》做哪怕是最粗糙的评价，我想在这里引述韩少功本人在这本书的“后记”中的一段话，也许更说明问题：“词是有生命的东西。它们密密繁殖，频频蜕变,聚散无常,沉浮不定,有迁移和婚合,有疾病和遗传,有性格和情感，有兴旺有衰竭还有死亡。它们在特定的事实情境里度过或长或短的生命。我反复端详和揣度，审讯和调查，力图像一个侦探，发现隐藏在这些词后面的故事，于是就有了这一本书。”五四前后那些为建设新汉语而殚精竭虑的先贤们，可曾想到中国的作家有一天会这样面对和思考语言和写作吗？倘他们地下有灵，多半会目瞪口呆。

可是我知道，汪曾祺喜欢《马桥词典》，他永远会喜欢新的想法。

7

我最后一次见到汪曾祺，是去年夏天，大约 7 月。我陪刘禾去他在虎坊桥的寓所拜访，坐下不久，他就把事先预备好的一幅对联和一幅画拿出来送给刘禾。画是几串淡紫色的藤萝花，开得很旺，一片“真是乱，乱红成阵”的景色，花旁有一只小蜜蜂，正飞得嗡嗡作响。汪曾祺笑着问刘禾：“喜欢吗？不喜欢我再另画一张。”“喜欢！喜欢！”刘禾急忙把画往自己身边拉，好像担心老头会把画抢回去。

我过去也曾几次说起想要汪曾祺一幅画，但和他约定，得什

么时候我自己想个好题目，请他就题作画。只是由于始终没寻思出一个好主题，这事就拖下来了。看着刘禾得的字画，我突然有了主意，便请汪曾祺写幅字给我，内容用我文革期间写的一首旧诗中的一联“：唱晓雄鸡终是梦，横眉孺子竟无踪”。汪曾祺让我在纸上写下，他接过去看了看，又看了我一眼，小心地把那张纸收了起来。当我们离开汪曾祺的家，在路灯下沿着暗暗的胡同向大街走去的时候，刘禾回头看了看说“：这老人真可爱！’然后叹了口气，又说“：这样的人可越来越少了。’我回答说“：也许是最后一个了。”

我一直惦记着汪曾祺是否给我写了那幅字，但是后来再没有见到他。

我一直不能相信这个老头儿真的不在了，我有一种感觉，如果我拿起电话，拨通 6351－9173 这个号码，我还能听到一个略带沙哑但是非常亲切的声音“：是我，汪曾祺。”

（原载《花城》1998 年第 5 期）

论中国当代批评话语的主题内容与真理内容

——从“朦胧诗”到“新小说”：代的精神史叙述

张旭东

一

谈论“中国现代主义”（或“后现代主义”）的理论出发点并不是“中国有没有现代主义”或“中国能不能有现代主义”这样的几近无意义的问题。那种在中国“寻找”现代主义或后现代主义的做法，无论其期待如何，也无论其对这些概念本身（无疑，它们是外来的）的理解是否透彻，已将问题引入死路，至少使之陷入一个琐碎的窘境。我们有没有“自己的”（然而却是“世界性”的，也就是说，别人有的）现代主义文学？我们有没有“真正的”（就是说，“现代的”、“西方的”）民主？我们有没有发展市场经济的法制（哪怕是可能性）？最后，我们有没有一个有助于哺育“现代人”的传统？所有这些问题带有一种强烈的先人为主的色彩，并通过展开问题的方式把一个前理解的或说是潜意识的框架推到前台。在种种时空的交错和话语逻辑的混杂（它每每被视为一种解放时代的令人振奋的序奏）之中，我们却不难看出这一框架本身的稳定性；就是说，它既来自当今世界操纵着一切经济活动、文化潮流乃至潜意识机制的霸权体系，也来自带有形形色色的民族特征和个人特征的，合法而合理地服务于这种权力结构的伪历史表象。而将这种外在秩序内在化的力量则不但来自同这种“世界历史”的声音“对话”或“对峙”的民族冲动，也来自作为这种冲动的副产品的想象力过剩。当代中国社会的现实既从反面刺激了这种想象，使之带有一种强烈的叛逆性，另一方面也在客观上使之沿着惟一可能的途径走向幻想主体在语言中的自我规定。

人们似乎已习惯于从“内部”，即由其体制的结构性弊端来

①这一观念最为明确的表达来自杜克大学(Duke University)历史系的 Arief Dirlik 教授。

解释社会主义的局限,而从"外部",即以所谓"全球文化"交流和影响来解释任何"超越"历史条件的文化创造。然而事实上把思路颠倒一下或许更富于成果:从"外部",即从作为特殊历史条件下的民族经济战略的社会主义同全球资本主义体系的关系,从全球资本主义体系强大的扩张力和毁灭性诱惑中解释社会主义的困境[①],同时以"内部",就是说,从作为历史主体的"前现代"民族日益明确的自我意识,从这种历史意识不可遏制的表达的必然性,从这种表达所激发的非西方的想象逻辑和符号可能性,同时,也从这种想象在全球文化语境中自我投射、自我显现的机制中解释作为"当代文学"的民族文学的兴起。当代中国的"先锋文学"正是以其语言上的突破而把自己变成了某种潜在的社会经济、政治、文化转变的美学结晶,而其"高度自主"的叙事逻辑则将一代人经验的历史生成有效地记录在案。

当代中国有关"现代主义"和"后现代主义"的讨论既为这种历史性到场的隐约预感所鼓舞,也在相当大程度上成为一种语言混乱的牺牲品。对于几乎是赤手空拳地暴露在世界"话语之林"面前的中国批评家来说,危险往往并不在于学识和思考准备不足,而在于一种过于"自然"的移情过程。通过将思维、想象乃至体验的边界投射到"他人"的秩序之中(这似乎是惟一妥当的秩序),当代中国的某种批评话语不仅一步跨越了传统的壁垒、现实的差异和个人经验的历史距离,也通过一种在"当代性"掩护下的历史虚无主义,将"感性"、"语言"、"形式"、"意义"统统变成了纯粹的经院哲学问题。具有讽刺意味的是,这一切都是以这样一种神圣的名义进行的:将文学从现实的剥夺、政治的侵害和历史的凝滞中解救出来。

因而尽管当代中国的批评"先锋"与创作者中最为活跃、最富于探索性的一部分保持着同盟乃至同谋的关系——他们为每一次文学上的突破欢呼,为每一个想象中的奇迹掀动阅读的波澜,为每一种"现代"或"后现代"的文学观念声嘶力竭地辩护,并不时以术语的狂轰滥炸骚扰"正统"的领地、触动作者和读者双方的神经——他们却经常在一个至关重要的意义上歪曲了自

己的美学宗旨，背叛了自己的历史意识。它为之大声疾呼的“先锋文学”既在主观上拒绝成为理论空想的伴娘，也在客观上逾越了那种新经院哲学划地为牢、漏洞百出的范畴。

事实上，当代中国‘先锋文学’(这里特别指的是 1986 年前后出现、至今仍在稳步发展的‘新小说’)在‘形式’方面的日渐成熟日益将它的历史母题呈现为文学批评的重要课题。如果说在这种文学体裁问世之初，它独特的语言、技巧和结构特征传达出一种全新的个体经验和写作者的自我意识，那么这种个体经验如今应已被理解为过去十年提供的集体经验；同时，那种在过去仅仅由语言结构指示出来的“主体”的位置和功能，也在一个更大的历史语境中显现为一代人的自我形象的积极活动。应该指出，当代“先锋文学”形成本身的历史母题反过来为这种看似全然“非历史”的语言游戏提供了最为有力的说明和支持，并使之从根本上摆脱了那种杂乱无章的“现代主义—后现代主义’讨论，而成为当代中国文学研究的一个基本问题。

二

因此，继续谈论‘现代主义’或‘后现代主义’的惟一意义是将这种阅读幻觉下面埋藏的历史内容和理论可能性救赎出来。这正意味着批评回到它的开端。在“现代主义”或“后现代主义”的标题之下，当代批评的旨趣在于为中国文学近十多年来的迅猛发展和转变构筑理论的支撑点和批评的前沿工事，为这种方兴未艾的潮流业已冲刷出来的巨大的自然地貌测绘、命名，为仍然相对脆弱的作品结构作出美学上和政治上的判断和说明，并为其中蕴含的难于穷尽的历史母题提供科学的、哲学的或理论叙事的替换话语。

这一切意味着当代批评与当代文学不但处于同一历史境况之中，而且同样是一种正待展开的话语。因而对“新诗潮”以来的中国“先锋文学”的美学理解和历史理解既不能“天然”地从语言现实同社会现实间的关系中予以确定（因为这需要一种相对恒定的历史规范加以参照），也无法从批评思维的主观出发点

中设定并推演出来（这需要一种先在的话语秩序给予意义）。当代批评话语必须在历史和形式的双重断裂中建立批评语言的社会效用和美学效用，而这一看似不可能的规划一直在批评意识同本土文学作品和外来理论体系的双重对话中艰难地展开。在此，一个主体的位置虽然是难以指明的，但却是必不可少的。如果我们把当代文学话语、批评话语视为某种“意识的经验学”的材料，那么一种随之显现的“意识的形态学”将为当代中国的语言主体提供一部意识在时间中的发展史。由于这种语言主体不是在现实历史中，而是在语言习得和语言创造中为自己开辟道路，换句话说，由于当代中国的主体概念不是在经济、政治生活中为自身立法,而是在‘能指’的国度,即拉康(Jacque Lacan)所说的“想象界”确立下来，当代中国的文学批评便在其终极可能性上成为时代的精神现象学。在一个“历史”、“逻辑”、“主体”或“绝对意识”等概念业已四分五裂的世界语境中（人称“后结构主义时代”），这的确是一个极为独特的案例。当代中国的文学实践不但在一种“后现代主义”自由（它在根本上是象征的，或者说,符号的)中解放了一个‘前现代’的‘主体’(虽然它只在被解放或者说被结构出来的一刹那才成为“现代”意义上的“主体”），而且通过这个被解放者的历史要求和美学创造力改变了人们对‘形式自律性’、‘语言游戏’等西方现代主义或后现代主义概念的理解。这个新主体的叙事从一开始便引入了崭新的时间维度和空间维度。这又是一部历史，它在续写一部古老历史的同时给“世界历史”带来了新的视野。这是当代中国经验个体的历史，是透过语言风格投射出的一代人的自我形象，是重新开始‘写诗’和‘讲故事’的民族的最初的精神自传。

在讨论作为语言主体的当代经验个体之前，我们有必要对五四以来中国文学的集体经验的变化作一番简短的意识史的回顾。五四文学作为一种启蒙文学，其“自我”的形式毋宁说是一种集体意志。这种集体意志一方面从社会达尔文主义那里获得了民族自我更新的不可动摇的信念，另一方面从中国社会的贫穷、涣散和麻痹状态中激发出塑造“新人”的强烈愿望。这种世

纪初的“先锋文学”指示出来的集体经验的断裂，一方面表现为语言革命的迫切需要，一方面从五四文学把“过去”激烈地“当代化”，把社会生活的远景急剧地浓缩为个人经验和个人意识的悲剧冲突的文学机制中透露出来。鲁迅的《狂人日记》因而既是“新文学”的第一声呐喊，也是五四文学的叙事原型。在此，社会现实成为文学现实的“内容”，文学现实成为社会现实的“形式”，而作为社会主体的创作者与叙事语言呈现的自我形象合二而一——它既是“个体”的，又是集体的。五四一代意识经验的根本矛盾在于，作为自我的“外在规定”的社会历史现实，同自我的“内在”价值，即其“自然的”、“人性的”理想内涵之间的冲突。对这种冲突的体验与观察蕴育出现代中国文学的经典，而个人意识也在其中穷尽于一种历史的表象（这便是盛行至今的五四神话）。然而此后的文学史陈列出的不是这一模式的发展和转化，而是这一模式的萎缩和中兴。这一现象的惟一解释只能是外部现实的条件的严酷和暴虐。在一个理想自我同“社会”的冲突中，五四主体在一连串的失败中变成了一个萦绕不去的幽灵。然而文学史的材料提出了反证。这里指的不是 1979 年至 1985 年的“伤痕文学一反思文学一改革文学”所致力的“人的复归”或“文学自身价值的重建”，而是指七十年代中期萌发，而于八十年代初期全面“崛起”的“新诗潮”运动。如果说前者不过是“社会主义现实主义”和“革命浪漫主义”的内容调整，或者说文学创作上自发的“落实政策”，那么后者的特征则是在“现代主义”的外衣下重新亮出了五四的题旨。怀疑一思考，再怀疑一再思考，直至大彻大悟，这是“朦胧诗”作者们早年的心路历程。而它的历史机遇在于又一个集体经验的断裂将那种作为红卫兵一代的本真体验的内在／外在冲突造就为民族历史的形而上画面。“新诗潮”在“本质”上是自发的现代主义还是扭曲的“浪漫主义”是一场难断的官司。但在“朦胧诗”的早期，大多数诗作带有明显的浪漫色彩则是一个事实。正是这些诗作表明了日后被人争论不休的“中国现代主义诗歌”的社会起源和个人起源。“理想”与现实的令人毛骨悚然的对立是造父辈的反的一代人在

文学中寻求解决的问题。在此，对个人价值和命运的思考既带有精神贵族的多愁善感，也带有落难英雄的狷傲不羁，独醒者的恐惧与孤独为一种人道主义、理想主义（这在几年后便为新诗人们自己所不屑）涂上了一层“朦胧”的色彩。当“伤痕文学”和“反思文学”小心翼翼地试探“人”和“文学”的合法地位之际，《今天》诗人们业已提出了从‘真正的’诗歌到‘真正的’民主的一揽子主张。而在“朦胧诗”成熟的美学型态中，我们甚至更为清晰地看到了五四文学的内在机制的活动：作为现代派”特征的蒙太奇、隐喻、反讽等手法为集体生活和个人经验提供了个人化、风格化的聚焦点，而令人耳目一新的意象和意象间的审美张力则构成意识冲突戏剧性的对象化，这一切既是个体的，又是集体的，如北岛、江河诗中的‘纪念碑’和‘墓志铭’意象，本身隐含着一个集体形象，并揭示出诗人同一代人的共生关系。“新诗潮”运动在形式的历史上最终成为一次向“现代主义”的冲锋，但在经验的历史上却仍然是五四意识的回光返照。三十年的断裂在多大程度上改造了这种意识，而这种意识又在多大程度上获得了它的当代经验，这既是文学史的课题，也是现代史的课题。它关系到“新中国”成立之后的经验如何在一个更大的历史语境中接受检验；这个历史语境固然只能在这样的历史的范畴之外成立，但却绝无可能将这一阶段从自身的视野中排除掉。在真正的文学意义上，新诗潮诗人们或许是这一特定时代仅有的歌手，就作品结构同作品客观环境间的复杂关系而言，“朦胧诗”的文学社会学密码还远未被人解破。

指出“新诗潮”在内在文学机制和外部的在作者一作品一读者关系上都隶属于五四范畴，与把它归于当代中国第一次“现代主义”运动并不矛盾。这部分归于五四规划的内部蕴含（它在“启蒙’的同时，本身又是一场‘现代性’的尝试），部分归于‘新诗潮”本身的前后变化。中国“现代主义”诗歌作为五四新文学的一个特殊变体的特殊性在于它寻求超越，这既来自“新诗潮”同包括五四文学在内的中国文学传统的历史断裂，也来自八十年代初期的信息爆炸。寻找表达的自我在这场爆炸中认出了自

身经验的世界语言的远亲。在“新诗潮”后期，我们看到了“中国现代主义”诗歌的英雄主义的自我完善：一方面，将“文革”乃至整个1949年以后的中国生活的整个体验经由个人（此时已是训练有素的诗人，而非满心迷茫的爱好者）的心理机制和语言机制投射为普遍历史（也就是说，非历史）的形而上图景——这在北岛凝重、富于哲理的抒情小品、江河的重写神话以及杨炼雄心勃勃的“现代史诗”[①]系列中显露无遗；另一方面，将诗歌语言改造为一种统一语言或纯粹媒介，从而以这种形式的纯粹性保证主体形象的超越性。对这种苦心孤诣的“创造”，读者的回报是日甚一日的冷淡。“朦胧诗”越是变成纯粹的“现代诗”，它就越走近它在集体生活中的消亡。它最终为“艺术”摆脱了它与公众的同盟，而此时的公众也正忙于自身的事务而无暇他顾了。新的集体经验正在凝集力量，新的个体意识正在悄悄成形，而这一场在深度和广度上都前所未有的转变，需要在一种更为宽阔、更为灵活、更为有力的叙事形式中显露自身。

三

“新诗潮”的偃旗息鼓宣告了中国“先锋文学”的诞生；最终成为“现代主义者”的诗人们既不再年轻，也习惯了寂寞。与原先“读者群”的分手不能不说是一个两厢情愿的绝弃：当大众转向一个“开放社会”里集体生活的、令人眼花缭乱的变迁，对窒息的体验、对压抑的抗议、对美的奋不顾身的追求，却驱使诗人们走向了“更为深邃的黑夜”（波德莱尔）。毕竟是“文革”和“前文革”这一特定时代锻造了他们的经验，而他们的“创造性”与这种经验缠绕在一起。如果说在“朦胧诗”阶段诗人们力图在语言中获得一种历史价值的补偿，那么在“现代主义”阶段，他们则要为“纯诗”（这一直是《今天》诗人们的理想，然而只有在诗人们的精神故乡已被集体生活抛弃的现在，这一理想方才在经验和语言两个方面成为可能）把这一代人的现实提炼为超越时空的语言。只有在此刻，构成“朦胧诗”潜在内容的信仰的断裂才上升为一种对价值、意义和五千年文明史的全面批判。这一历史

① 这一概念由杨炼在1984年底提出。它所包含的某种转折性意义一直被匆忙赶路的作家、批评家乃至文学研究者忽略。事实上，杨炼从《礼魂》到《逝者》的一系列组诗或许标志着“新诗潮”后期创作上的最为重要的进展。

的断裂阻断了“现代主义”同当代个体经验的深刻变化的有机关联，但却把一部漫长、迟缓的经验历史改造为一个充满张力和震惊的思想的构造。那种把时间变成意象的“现代主义”写作明确无误地把历史还原为一个凝视者的对象。这种总体现的出现，这种个人之于历史的观照者的位置，这种为个人意识赋予形而上意义的语言构造，成为更新一代，即第二代创作者的自然起点。然而现代主义者作为经验主体无法逾越的历史的断裂，却使这一起点在全新的个体经验中孕育成全新的语言形式。对于更新一代“语言主体”来说，“现代主义”既是一场未竟的事业，又是自我当代旅程与其“史前史”之间的界碑。

在具体的历史上下文中，这意味着“新潮小说”或“先锋小说”(在此“新潮”与“先锋”间的区别似乎已不重要)是“新时期”(1979～1989）的经验内容整体在文学话语中的首次出现。在此以前,无论是从“伤痕文学”到“反思文学”的官方文学还是以“朦胧诗”到“寻根派”的非官方、准官方文学,都可视为此前历史的经验内容的补偿式表达，其“文学价值”也在某种机械的意义上同它们所包容的历史经验的跨度（如“伤痕文学”基本上只触及十年文革经验;“反思”文学扩大到“反右”;“朦胧诗”将三十年及至自五四以来的现代史作为一个整体同大写的“我”对立起来,而“寻根派”则试图将整个“民族文化传统”作为题材内容）联系在一起。而“新潮小说”第一次将某种历史意义上的“当代生活”变成了文学作品形式特征的社会对应物。政治松动，经济生活市场化以及“文化热”引入的形形色色话语方式的同时并存形成的新的空间，既是一个滋生个体经验的沼泽，又是“主导叙事”的真空。这一切不是“新潮小说”的“社会背景”(因为这种文体本身为批评消除了这类“背景”存在的必要性），而是新一代人自我意识和语言风格生成的天然环境和物质温床。旧秩序的风蚀剥落和新秩序雏形期的变动不居，不仅是一代人内心生活的外部风景，还在更为关键的意义上成为其语言构造的内在逻辑。随着一代人逐渐显露为一种“历史的声音”，这个过渡时代的全部混乱将在新的主体的自我叙述中成为一部精神

史的自然依据。

对这种叙事的指责来自"现实主义者"的道德说教，也来自"现代主义者"哲学上和美学上更为激烈的自我防御机制。于是"新潮小说"与"消费社会"的洪水猛兽，"个人主义时代"通行的虚无主义和"后现代纪元"的"绝对游戏"原则成为一丘之貉。另一方面，对中国"后现代主义"文学的阵阵欢呼却把余华、格非、苏童、孙甘露等人的语言风格和叙述方式推为"形式探索"的先锋，"语言实验"的最新成果、超越"人道主义"和"历史主义"的一条康庄大道。两者共同的倾向是把这种"先锋文学"视为一种美学的选择、价值的取向和对政治垄断的"语言的反叛"。

对待"先锋文学"的两种截然不同的态度都具有某种现象把握上的准确和敏感，也都在一个最为基本的问题上铸成大错："新潮小说"不是在对于官方话语的竞争或"反叛"中确立，而是在这种主导叙事的空白和脱漏处作为替代出现；它本质上不是一场美学实验而是一种经验语言的生成和自我结构；它没有任何确定的价值取向，虽然它比任何以往的文学意识更富于自我意识；它甚至没有任何形式上的确定性，尽管它比任何以往的文学表达更具备形式或技巧上的信心和可能性。而基于对这种语言主体的历史观察，从"消费社会"到"虚无主义"，从"价值崩溃"到"人的终结"的一系列加于"新小说"的道德批判和哲学批判，都需要在形式与历史的辩证法中予以重新审核。

一如"朦胧诗"为红卫兵一代的"本真"体验镌刻了诗意的墓志铭，"新小说"则提供了六十年代出生，八十年代受到洗礼的一代人的语言档案。这份语言档案既是古今中外各式各样的词汇、句式风格和体例的大杂烩（或者说"拼贴画"），又是"新时期"个人经验和集体历险的故事大全。作为商品，这些光怪陆离的叙事向业已支离破碎的主导叙事掀起了一浪高过一浪的蚕食和冲击；而作为一个语言主体的精神自传，其自我营造的专注，安分守己、乐得其所之中的进攻性和扩张性，带有个体企业向市场渗透的经济本能的一切特征。"新小说"不仅以其外观的新颖震动了日见惨淡的文学市场，也以技巧工艺方面的老到圆熟给

人带来质量上的信任感和对一种“当代性”或“国际水准”的期待的满足。歧路丛生的旅途，莫名其妙的悬荡、暴力游戏、性幻想、与陌生人有头无尾的谈话、臆想中重大事件的煞有介事的流水账、对某一鸡毛蒜皮细节的强迫症式的穷追不舍或对某种画谜般的事件的奇特图案的恋物癖式的反复摆弄，在所有这些作为语言的工艺品设计、制作出来的消费性故事中，我们看到了某种自我意识的劳作的痕迹；那只暗中调动符号和故事片断的手每每暴露出这些语言点彩画的自画像本质。而在这个语言主体自我描摹的游戏冲动之中，时间、空间被肆意切割组合；从童年回忆到氏族家谱，从地方编年到钦定历史，无一不被那种“虚构”信笔涂改。在意义的秩序瓦解之处，那种退为“幻想”的主体把符号、事件的叙事性组合，变成了自我的“纯粹声音”。

“新小说”的另一个重要的形式特征，在于它的可交流性。从余华绘声绘色的暴力游戏，苏童天花乱坠的家族传奇，到格非摸索自我形象的“谈话”或追踪，“新小说”作品都带有一种纯朴的可读性。通过这种可读性，读者在消费叙事快感的同时，从那种“纯粹声音”中辨认出了一个全新的主体。无论是从“新小说”作品的叙事安排中（比如格非小说里的“自我”位置总是由“他人”——如女性，村民，被调查对象——或事件发展的对象化结构指示出来），还是以这种叙事预设的话语方式中（它既是“可写的”，又是“可读的”；应该说，“新小说”的语言游戏里总有一个“意想的读者”，而这个意想的读者无疑具有一个同龄人的形象），新的语言主体都是在交流中，在与他人的结构关系中获得其主体位置的。这同“现代主义”诗歌中的超越性的、不惜牺牲可传达性的自我表象形成鲜明对照。

“新小说”的叙事不仅“指示”出一个主体，而且“结构”出这一主体的内在经验。这意味着“语言实验”对于新一代叙述者来说既不是一个技巧问题也不是一个表达问题；它是一个刚刚开始讲故事的经验主体的语言习得过程。在此，我们不应忽略这一经验主体从抒情诗语言向叙事语言的转变；这种转变一方面具有外在的文学史研究的意义，一方面为理解“新小说”叙事机

制的内在构成提供了钥匙。在余华、格非、苏童、孙甘露等人的小说中，我们不难察觉一种经验或体验的瞬间性，以及这种瞬间体验同某种极为特殊、极为个人化的语言表达方式的先在的结合。这种结合使他们的叙事作品在从词句到叙事节奏的许多层面上带上了抒情诗的色彩。在格非的《蚌壳》中，叙述者“在一场不期而遇的性历险之后想到了”两个人曾经说过的话：

……一位中国伟人在一次非正式的谈话中说道：

“在每一扇为你打开的门的背后都潜伏着一个阴谋。”

另一句话是我的一位山东朋友在给我的赠诗中的句子：

“她赤身裸体地坐在我对面

我看见

一根剥了皮的树桩

长出了新芽[1]

这一从叙事结构中游离出来的“引文”，提示了无数同叙事语言无从分割地交织在一起的抒情诗片断的功能与含义。它将类似那种性邂逅的当代生活的震惊体验，同一种语言经验[2]紧密地凝聚在一起，从而通过一种抒情诗方式完成了内在经验的调整。在用这类抒情诗片断将瞬间经验预制成故事的基本材料之后，叙述语言以一种摆脱了经验和语言的直接性和具体指涉的方式，即所谓的“纯虚构”方式，展开一个经验自我的幻想旅程，并在一种动态的结构中投射出一个语言主体的抽象化了的历史内容。只是在经验——语言的抒情诗片断的二次性组装中，一个现实的自我形象才完成了它的虚构化，为某种源于特定的时空经验的自我形象赢得了超越时空的自由。正是通过这一语言的阶梯，意识变成了意识的材料。“新小说”叙事这一内部空间为自我意识的显身提供了场所。

这一结构特征在文学史意义上提示出一个一直被忽略的关联。从‘朦胧诗’到‘新小说’之间的阶段，既是一个‘形式史’上从‘现代主义’到所谓‘后现代主义’的过渡，也是一个社会史上

①格非：《蚌壳》，收小说集《迷舟》，作家出版社 1989 年版，第 232 页。

②这种语言经验同“新诗潮”及“美学实验”的影响是分不开的。但同时，它也来自当代城市生活带来的新的感受方式。

由受到七十年代“四五”洗礼的一代向在八十年代受到洗礼的一代的过渡。这一艰苦、复杂的集体经验的更迭、准备、转换过程，既无法由零星出现的早期‘实验小说’说明，也无法用‘遗老’气颇重的“寻根文学”现象来说明[①]。这一过程最初表现为“新诗潮”确立的诗歌语言规范的解体和众多的个别语言方式的兴起。1982年到1987年间遍及全国的“校园诗歌”或许正是这一中间环节的承载者。但“校园诗歌”在当代文学史上的重要价值，似乎并未引起太多研究者的注意。除了1989年有一段短暂的纪念自杀身亡的诗人海子的造神运动，这一阶段出现的作品至今没有认真的读者。当代中国的作家和批评家一次又一次呼唤“史诗”，不知疲倦地期待着文坛的下一颗‘新星’，却似乎忘记了当代中国文学作为集体经验表象的基本历史特征。离开了集体经验转变的历史母题，离开了一代人自我意识的语言构造，离开了当代美学突破的史诗性的社会蕴含，是难于想象作为文学批评和文学研究对象的当代中国文学范畴的。

①李陀认为，寻根小说表面上的美学保守主义可视为向“中心话语”或“革命文学文体”挑战的语言策略，这是富于启发性的。但在此我仍倾向于认为它只构成了1985年左右的“形式转变”的外界风景。参看李陀在“海外中国作家讨论会”上的发言记要，载《今天》1990年第2期，第97页。

四

在此，“代”的问题再一次被证明对理解当代中国文学的美学蕴含和历史蕴含具有关键意义。在八年前轰动一时，如今却已不再被人提起的《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》一文中，作者徐敬亚提供了如下的观察：

> 〔新诗〕最早的源流可以追溯到一九七六年的天安门诗歌运动，从全国范围看，有着惊人的不约而同性（着重为原文所有，下同）——而且，值得新诗研究者们注意的是，它的发生不是在中外文化交流的繁盛时期，恰恰是在我国文艺道路最狭隘之间，在闭关锁国的年头。新倾向的主要力量——一批青年，在文化生活极其贫乏的境地里，甚至在中国的土地上总共没有几册外国诗集流传的情况下，零星地，然而却是不约而同地写着相近的诗。……〔它们的〕主要艺术主张是表现“自我”。但他们的自我是什么样的“自我”呢？只

> 要稍作对比，我们就可以毫不犹豫地说，它是中国的！在他们的诗里有对十年非人生活的控诉；有对几千年民族艰苦历程的痛苦回味，有对于人性解放的追求与呼吁；有对于现代生活方式和生产方式的憧憬。……诗中的“自我”形象是要鞭笞黑暗！要埋葬过去！是要“重振民族”的新一代中国青年总体形象。……中国社会生活特殊一致的整体化使他们诗中的“自我”强烈地受到民族潜意识的影响。他们的“自我”是个人对一代人的兄弟般呼吁！

在“贫乏的境地”里“零星地，然而却是不约而同地？生发出来的诗被视为一代人的觉醒；而那种在诗歌语言中“崛起”的“自我”被理解为“个人对一代人的兄弟般呼吁”。这种自我的表述挣脱了那种“中国社会生活特殊一致的整体化”的控制，然而这种“挣脱”的姿态却将这种自然史的力量表露无遗。在“代”的问题中，这种自然史规律同它的语言表象的变幻无常以一种不容误解的方式汇合到一起。而当代中国的“先锋文学”正是这种自然史主体将特定的历史阶段的全部的话语可能性“据为己有”的极端形态。在这个意义上，“先锋文学”最为集中地将两代人的自我形象和两代人的代际冲突呈现出来。也就在这个意义上，“先锋文学”的美学构造成为当代中国集体生活的历史内容的最可能信的材料。无论“现代主义”诗歌的自我确证还是“后现代主义”小说的自我消解（从而它由一个经验主体转变为一个语言主体），都成为一代人个体形象的结晶，成为孕育出这一代人的特定历史阶段及其文化表象或意识形态内容的经验构造。从这种历史经验的变迁着眼，从这种变迁造就的一代人主体形象的粗犷轮廓着眼,无论是‘朦胧诗’的诗歌语言实验,还是‘新小说’的叙事语言实验,都可理解为一种历史意识,一种作为自我意识的集体经验在语言的可能性中结构自身。这促使我们把那种“现代主义”的“审美自律性”解释为当代中国新一代人的历史内容和自我规定。而“新小说”与所谓“后现代主义”的语言迷宫和“人的终结”的结构相似性则不得不被理解为“人

的诞生”，理解为新的主体的“写诗的欲望”的更为自由奔放的表露。在当代条件下，这一切实现于叙事文学的复兴有着至关重要的意义。它不但在文化上说明了“新时期”历史经验的史诗性——这种社会经济生活中的史诗因素恰如其分地在新的主体的个人经验中变成了“纯虚构”的传奇故事；而且还在某种批评或批判的意义上，将一种“自在”的历史运动的辩证因素带入了话语的纷争之所。当代中国批评实践与文学实践之间的对话从来都是同代人“兄弟般”的彼此呼唤。这一基于历史经验和自我意识（而非基于专业主义文化分工和“后个人主义”话语游戏）的紧密关联为当代批评提供了得天独厚的可能：将写作的辩证法变成批评的辩证法。而新一代人在批评话语中认出自己的形象的时候，便是当代文学批评“自在自为”地发言的一天。

（原载《今天》1991 年第 3、4 期，
牛津大学出版社（香港）1991 年版）

接近阿城

朱 伟

一

阿城在 1984 年抛出他的《棋王》，无非是找到了一个时机。阿城 1968 年下乡到山西，从山西到内蒙，又从内蒙到云南；1979 年回北京后，搞摄影、办画展，在他那所低矮的老屋里蛰伏多年，似乎就一直在等待这样一个时机的降临。他跟我说，要是那时候万之不写小说，他可能早就会动笔写《棋王》。万之从 1978 年底开始写小说，那时候，他觉得他不是万之的对手。从 1979 到 1984 年，这之间有五年。这五年里，阿城有过好几次跃跃欲试。他告诉我,帮陈建功的《花头巾》画插图后,时常就有些找上门来让插图的小说。帮别人插图，自然就动过好几次念头。“因为所见小说中都还缺少我所感知到的中国文化精神。但念头有了，却总觉得气运得还不到时候。要写，就得拿出来就让人觉得有点不一样。要是别人都能写的东西，那还不如不写。”

1984 年阿城选择的是一个有可能通过极端反差来显示效果的机会。在 1984 年张承志厚积色彩的河和梁晓声绵密得暗无天日的暴风雪所组织的背景上，他以一种清婉简淡的面目登台，静静地坐在一边，虚虚地笑一笑，在周围制造出若淡若疏的岚霏云气。这种角色的暗示，从一开始就奠定了他领异标新的位置。

阿城其实不会下棋。会下棋的贾平凹说，阿城写棋走不出三步，这三步其实也完全不入棋道。我想，阿城入迷的是那种盲棋的境界。它取消了棋谱又取消了棋子，棋路就变成精神夜空中柔软地自由舒展的云丝。在这样幽静的夜空中，距离和空间的感觉变得神秘莫测，阿城就觉得特别利于伸展他的视觉感受。他把潜意识的幻觉引入视觉想象活跃的夜晚，让夜鸟白色的线条穿过近乎透明的幽蓝，留下像闪电一样漂浮的效果。

《棋王》借棋作文,写棋的目的,是为了一个棋呆子模具的塑造。这个王一生，出身贫寒，偶尔之中迷上了棋，于是生命就处于对一种胶着物的沉迷之中，棋道隔离了生道。这种隔离，割裂了他在贫寒中表层的痛苦，同时也给他的本心坠上了不应附着的重负。《棋王》写棋，最终目的却又要表现王一生对棋的放弃。它设计了动人的“无字棋”和飞沙走石般气势逼人的“车轮大战”，目的是要表现迷上棋的王一生最终脱掉棋而走进吃。《棋王》的表面重心在棋，实际重心却在吃。其中四个自然段，只有第三段总场象棋赛较集中地写棋，写气势。第一段列车上，重心在王一生的吃相，那种执著的吃态描述得出神人化。第二段知青点，重心在清蒸蛇肉的香气，这香气掩盖了王一生与脚卵的具体对弈。第三段“车轮大战”过后，第四段描述的又是若干年后，我返城后回乡，王一生甘愿放弃入省队献技的机会，甘愿留在地区棋队,原因只因地区棋队伙食好,“吃好了比什么都强”。(这第四段发表时因种种原因而删除。我们目前看到的，其实都是删节了结尾的不和谐的残本。）在这四段的线性联系中，阿城把棋和吃摆在两极，棋代表积极进取的功名意识，阿城想标志为入世；吃代表平凡普通实际的生活态度，阿城想标志为出世。通过吃对棋的吞噬，阿城想强调平凡普通的人生价值。他用非常简洁疏淡的方法来处理这么一个结构，把有关棋的具体故事挤到了结构的三分之一，把一大半重心给了通过棋所要表达的吃和通过吃所要深化的“饿了便吃，困了便睡”的平常心。他使我们在结构表层感受到一种清晰而又清新的呈现，像是面对着初春时节像朝露一样覆盖在柳枝上的雨。从这清晰和清新背后，又有一种通过细致而又极富暗示性的审美经验洇出来的淡淡的幽邃。

一句“车站上是乱得不能再乱”的开头，确实充分表达了阿城的美学追求。这一句主谓型的陈述句，既简洁又极富暗示地表达了氛围、心态与心理指向。当时这个开头和它所组织的整体叙述，确实对我产生过震惊的效果。我当时首先激动于它出色的语感所构成的那种韵味，我感觉在淡雅的画面上体现了很

丰富的修辞弹性。在语感的弹性诱惑之中，我又感受到一种境界的悠远和新奇。那时，禅宗对于我似乎还是一种在遥远处闪烁的极神秘的灯光。我只感觉到阿城在遥远的朦胧中向我展示着他智者的微笑，这微笑使我感觉旷达、通脱，使我感觉旷邈幽深。

阿城的《棋王》把“写什么”变成了“怎么写”。当时我凭直觉，隐隐感到阿城凭他的朴素、机巧和含蓄，有可能结束知青小说的写作，使别人再也无法重复那些浅层次令人腻味的呻吟和痛苦。进而就可能引发中国新时期文学出现新的根本性的转机。作为一名职业编辑，我当时为一次偶然的出差错过了可能拿到《棋王》的机会而深感遗憾。

二

因为《棋王》，我结识了阿城。那时他在中国图书进出口公司《世界图书》编辑部当“以工代干”的美术编辑，住在北京德胜门内大街 253 号，街边一所很拥杂的四合院的深处。那是一间白天和夜晚同样昏暗的老屋，陈腐的房柱、椽子散发着被白蚁蛀空了的那种霉气。屋里有汉罐有泥塑有牛头有鹿角，也有书有画有剪纸有掩没在其中的文房四宝，案上地上确实是乱得不能再乱。惟一洁净的似乎就是高高地悬挂下来的一幅中堂，上书三个大字“法无法”。然后就是郑板桥的条幅“删繁就简三春树，领异标新二月花。”

第一次见阿城似是 1984 年初冬的一个傍晚，院子里弥漫着煤烟的气息。阿城穿着他的蓝色中式棉袄和牛仔裤，棉袄领扣结得紧紧的，露出一截长长的脖子。屋里吊着一盏用自制的特大灯罩遮着的灯，灯拉得很低，但昏黄的光却只能照着一小圈地方。阿城坐在灯光照不到的地方，偶尔到灯光下翻找什么东西，于是看到脸是那种很疲倦的菜色，手指则是被香烟熏得很焦黄的样子。

那天阿城端坐在那儿，说话很少。给我喝水的茶杯是那种已有许多人喝过的样子。那天阿城留给我的印象，第一是他淡

淡地说话，淡淡地像是滤去了一切情感色彩，不动声色不见起伏高低。第二是在冲淡后面的平和和随和。他的态度一直是很柔和的那种姿态，静静地听你讲，带着几分书卷气表述他自己的看法。他端坐在那儿一支接一支地吸烟，以一种不作任何抵御的方式面对着我，隔着一片香烟制造的烟雾，他坐在黑暗中的形态,似觉亲近,又似觉渺远。

最初与阿城的来往，是由《孩子王》建立起来的。那时北京刚刚开始酝酿城市改革，像是一池搅翻了的水，几乎人人都生怕在一夜之间就突然变成了穷光蛋。阿城急匆匆地辞职，拉了一个什么文化公司的牌子，一会儿搞广告生意，一会儿好像要到什么地方去投资建个什么烧陶的窑。每日午夜是他的公司成员碰头的时间，于是写稿的事只能安排在碰头散席后烟气腾腾的冷清之中，交稿日期当然也就只能一拖再拖。找他，必须午夜碰头之时或早晨九点之前。我熬不得夜，每次选择早晨八点后登门，那门总是虚掩着，屋里烟气酒气臭气混杂在一起，床上总是蜷缩成的一团，从被窝里钻出来的声音总是：“讨债的鬼又来了?”“还没到年底,你就讨得那么凶。”终于有一天,那堆被子倦倦地说“:债清了,桌上放着,你自便吧。”

阿城的字是很不舒展的那种蝇头小字，就像他蜷缩在被窝里的那种状态。但纸面上极干净，基本没有什么涂抹的痕迹。

《孩子王》和《棋王》,是一个类似的框架。《棋王》写棋,《孩子王》写教书和读书。《棋王》写一个人痴迷上棋最终又扔掉棋满足于吃，《孩子王》写一个人无动于衷地当孩子王最终又无动于衷地卸掉孩子王。用阿城的说法，都是“从零开始最终又复归于零”，“普通人在被迫的状态下焕发出一定光彩后又回到普通人”，描述的都是从平常人到平常人之间的一个过程。不同之处,《棋王》通过王一生的模子,来叙述‘我’在王一生身上的悟。而《孩子王》则直接对“我”进行描述，玄机完全蕴涵在行为之中，无一点外在表述。且行为本身，当初感觉自始至终，又只是极平稳地把握一种淡泊，似一叶扁舟平静地撑过，基本不见溅起水花。其中使用的真正道具，只一本字典。一本很不起眼的字

典所编织的氛围和它的暗示，构成了泼墨的效果，洇开的墨迹中有悲叹也有动人的辛酸。《孩子王》较之《棋王》，似更为清秀，用笔亦更为疏宕。在构图上，一边是代表着抛弃了文化亦不需要文化的荒郊寒舍，一边是缩得更小，被消解了激情，在荒郊寒舍间徘徊的人，更多篇幅给了天地间弥漫的那种冷冰冰的云气。

《孩子王》的结尾曾经过一点修改。当时读过原稿，我觉得收笔处墨迹还不够酣畅，建议阿城加重蕴积。王福那篇作文与结尾那个大雾的意境是后加的。当初极称好，以为只一笔就化出了效果。现在看，那篇作文加重了辛酸，把重心指向表层，多少破坏了从无声处觉有声的那种玄机。精彩的其实是当初并不留意的“将竹笆留在床上”一笔，竹笆就像是一件穿上又脱下的衣裳，它很好地铺垫了那个依旧是白白地一圈的太阳。

三

因为《孩子王》，与阿城的关系自然也就密切起来。

那时德胜门内大街 253 号，是一个很热闹的去处，每次到那烟气腾腾的老屋里都能遇见各类朋友。先是有一阵贵州给高行健的《野人》塑面具的尹光中吃喝在他那里，早上去地上总是脏脏地卷着一团。两人切磋烧陶，尹光中的大嗓门一亮，阿城戴得很松的眼镜就往鼻梁下滑。然后是南京画《金瓶梅》人物的朱新建成了他形影不离的酒肉朋友。据朱新建讲，他是读了《棋王》因为喜欢才来找阿城的，一找就找成了一对酒肉朋友。阿城天天请朱新建下馆子，朱新建在阿城案上作画，阿城就站在一旁看。朱新建画一张，阿城说声不好，朱新建就揉掉；阿城说声好，朱新建就扔给阿城。两人如此这般混了十几天，朱新建临走，阿城表示要送他些什么。朱新建在屋里翻找一遍，指指一个古砚说，就这玩意还有点意思。阿城就说：拿去吧。

阿城有很广泛的兴趣。摄影、绘画、音乐、装帧艺术，以及各种吃喝玩乐的技艺，几乎无所不通无所不精。他喜欢倪云林，八大山人，也喜欢毕加索、达利；喜欢意大利歌剧，也喜欢京剧和京韵大鼓。本质上他当然更喜欢属于中国民间的那些东西。泥

塑、烧陶、傩戏面具、新绛剪纸、贵州苗民的绣衣,都是他很珍贵的宝贝。他对它们的喜好远远超过对西洋雕塑的喜好。同样，他对小彩舞的兴趣，也远远超过了对卡拉斯的兴趣。

阿城的通，在于他面对各种艺术形式，都具备了很好的修养。比如他跟我说，钢琴奏鸣曲的表现形式，主要是围绕一个短小精悍的乐句组织对比和变化。他跟我说，中国画讲究大处纵横捭阖,大开大合;小处欲扬先抑,含而不露;中国画的最好意境是"苍苍茫茫率天真"。他跟我说,卡拉斯的声音,外行人只听到她的厚和她的亮，其实这种穿透力是那种全身上下都通了的气运用自如的结果。他还说，所谓版画，就是刀在木头上留下的痕迹。搞版面的徐冰说，他当时听了不以为然，但后来越回味越有感触,才用这种观念创作了《析世鉴·世纪末卷》。

阿城读书多而杂，但他似乎不是专注地在书本里找学问的那种类型。他读书多少是兴趣所致。他最喜欢的似乎是笔记野史，孜孜不倦地通过各种门道去尘封的故纸堆里寻觅。他白天匆匆忙忙骑着他很破旧的自行车，吱嘎吱嘎地忙于各种身外之事，午夜之前一直像是一只不停旋转的陀螺，读书只能是凌晨一点以后的事。凌晨城市在疲倦中停留在短暂的睡眠里，阿城说此时喝点酒，全身的脉都通了，是最好的读书时机。风从老屋的门隙轻轻吹进来，他自觉就融入了天籁之中。等墙外马路上传来人声，则是他入睡的时分。

阿城因此脸上经常是积累了三四天睡意的样子。他自称他有高超的补觉方式，白天只要有坐下来的空隙，便可很放松地入睡，甚至骑车时也可微微打盹以调节。记得有一日他到我家，我去准备吃食的时候，他已坐在沙发上很随意地入睡。等我稍一走近，他即很迅捷地惊醒，然后问：我睡了么？随即又可以很正常地继续谈话。

阿城显示出他精道于吃，其实他对吃的要求却很平庸，大约就是王一生所说的那种实在。他最喜欢的似乎还是吃面，自己在家里时几乎顿顿吃面。热气腾腾的一碗端在手上，也不顾眼镜上蒙着的水气，呼噜呼噜吃得很香的样子。有两次去他那里，

都是门开着，屋里无人。过了一会，他就托着一斤面条很洒脱地回来。再有两次留他在我处吃饭，他都笑笑：又省了我一顿面。在他处聚会，也就是酒、烧鸡加烂糟糟的熟食、花生米。再有就是去那家四川小餐馆，大约许多人都只在那里蹭过他的饭。

与阿城聊天，无论什么话题，他都可以接过去，且聊得机敏，聊出味道。偶尔有接不上的地方，也只是把脑袋仰在那儿笑着吸两口烟，等低头掸烟灰时，则马上又会把断裂的地方续接得天衣无缝。聊完后告一段落，你兴致甚浓地对他说，今天聊得很愉快。他会很得意地说，我和别人聊天，大家都感觉愉快。于是你在极有兴味时，就会有了那种吃了一只苍蝇一样的感觉。

与阿城接触多了，再来感受阿城，则第一是他的机敏。他散散漫漫地坐在那儿，表面一副很不经意的样子，实际整个身子像是一把拉开的弓，很紧张地绷在那儿，随时作出很敏捷的反应。你一句话刚说出口，他已悟透了你紧接着要说的第二句话的意思。他用一句话来吸引你，当你对这一句话作出感悟时，他其实却在让你通过这句话悟别的。第二是他的幽默。他惯于通过雅谑来创造那种在喷吐的烟雾中淡淡地轻松的气氛。三五个朋友在一起，他常常用幽默来展示他的机敏。在雅谑之中，逗得大家各自无法掩饰自己的笑态。而他却装作很镇静地坐在那儿，惊诧地望望这个望望那个，很做作地问你们笑的什么。第三则是经过反馈之后，在黑黑的背景上显示出的曹力画他的那幅映像。那是他抱着双膝坐在那里，有暗暗的光打在他的脸上。他的眼睛深陷进去，瘦瘦地耸着肩，摆在前面的，是一瓶劣质的酒和满地的烟蒂。

对阿城，有时感觉到他有些读书人的迂、痴，也有些读书人的酸气，但有时又感觉这些似乎又不全是他本身的真实。似乎经常情况，他很轻的身体都在水面上很轻地走，走过后脚上的鞋都是干的。似乎经常情况，他的言语谈吐行为方式留下的都是很轻很淡的印痕，用橡皮轻轻一擦，就可把它们全部擦掉。

四

1984 年末,阿城在为《中篇小说选刊》选载他《棋王》时所作的《一些话》里，这样描述他的写作动机：

> 《棋王》可能很有趣。一个普通人的故事能有趣，很不容易。我于是冒了一个险，怀一种俗念，即赚些稿费，买烟来吸。我吸烟有些多，工资自然不甚够敷衍。细心的读者大约能算出我得了多少钱，会笑我吸烟怎么需要这么多钱。可我说过，我吸烟有些多，而且，我有妻儿。妻子日常很辛苦，我劝她在伏天的时候出去玩一次，手里有汇款单，口气自然粗一些。但她没有去。儿子还小，但已懂得吃他认为好的东西。他认为好的东西真是好东西，而且不便宜。可为父之心，自然希望看到儿子把世界都吃光。带他去吃冷食，三根冰棍几分钟便吞下去了，眼神凄凄地望着我，哆嗦着说：“还要。”我就想：等我写多了，用那稿费搞一个冰棍基金会，让孩子们在伏天都能吃一点凉东西，消一身细汗。他们老老实实做工的父母想必会欢喜，将钱省下来，冬天多买一些煤，让孩子们钻凉被窝时不必再下一个小小的决心。

这种动机，显然是调侃。调侃，是为了表达不屑和超脱，以表面的俗来显示深层的不俗。从这则普通的调侃里，我开始揣摩香烟制造的烟雾后面的阿城。我开始体会，阿城写小说，大约展示的也只是他的表示超脱的形态而并不是他在实际生存中苦苦挣扎的状态，展示的是他身上所积淀的文化而并非是他自己的人本。

阿城告诉我，三十岁以前，他一直过得不顺。他出生于 1949 年的清明节。清明时节日在娄，斗指乙，风作意，雨断魂。他糊里糊涂地出生，三岁就染上了肺结核。七岁时钟惦棐先生倒霉，他家里困难到只能靠卖书勉强维持，偶尔吃肉都是切成一小块一小块，用绳串了，五个孩子一人一串。文化大革命开始的时

候，他十七岁，正是想表现自己的年龄，却背着“黑五类子女”的黑锅挤兑得不得翻身。1968年，家里有门道的都留下来了，他只能下乡。下乡后他想来想去，想通过自习绘画摆脱困境，连着转了三个地方，好运气一直与他作对。后来在云南他偶然遇上了被下放到云南劳动的范曾，在范曾的帮助下，他才紧巴巴地回到北京。

回北京后，阿城一直感觉北京在某种意义上仍然不属于他。他没有文凭，在编辑部是“以工代干”，在上层的文化圈子里更没有他插足的余地。他觉得在北京的璀璨灯火之外，他仍然是个多余人，仍然徘徊于荒郊寒舍的潇潇夜雨之中。作为一个正常人，阿城当然想从多余转为不多余。这意味着作为个人价值的被确认。他通过范曾，认识了袁运生，自告奋勇帮袁运生到首都机场搞壁画，帮着做些粗活。袁运生很看中他的悟性，便和范曾一起推荐他报考中央美术学院。但他作出最大努力，却还是不能通过考试。之后，有一个研究所很看中他的才华，执意要帮他改变状态。但他是以工代干，有明确的政策规定，按规定就是调不成。之后，他和一批有志于发展中国现代艺术的朋友一起搞画展，想自己努力来争取社会的承认。但画展刚搞起来就因种种原因夭折，画展夭折后参加者一个个都出了名，就他还仅仅是一个高水平的组织者。之后，他在东碰西撞后，想换一个方向突破。他和苏阿芒合作搞起一个公司，但辛苦一段，什么钱也没挣到，公司又遭倒闭。阿城说，写《棋王》之前，倒霉一直一步步在跟着他，使他一直无法挣脱冥冥中一种力量对他的箝制。我体会，他是一直没有找到一种适合于表现他自己的方法。

有可能是重重的挫折促进了他的选择。应该说，阿城在写作《棋王》之前，在好几年内已经一直关注于文学现状，在关注中一直在等待着时机的降临。在关注过程中，他其实已经对新时期中国小说的现状进行了一番考察。这种考察，实际确定了他写作方式的使用，使他从一进入写作，考虑的就是：怎么写才具备价值，而并非是我的生存状态要求我写什么，怎样才能真实传达我的生存状态。

阿城的长处，在于他在与你接近时，可以很快进入对你的感悟，在感悟过程中吸收你身上的养分，在悟到你的境界的同时想办法超越你。凭他敏捷的思维网络的编织，他能在悟到你的境界之后，赶在你面前比你先悟到你所要悟的目标，于是就能先行一步于你。他又懂得可以通过走极端来寻找捷径，通过捷径来缩短竞赛的距离。我体会，阿城通过《棋王》，使用走极端的方式打了一个时间差。而打这时间差的过程中，他看到了自己行为展示的价值，这种价值又进而使他找到了很长时间内一直从他身边滑过的表现方法。阿城自觉地寻觅这把钥匙的过程我想不会少于十五年。十五年后，当他拿着就在身边草丛里捡起的这把也许已是锈迹斑斑的钥匙打开他命运的大门时，我想不管怎么说，他的心大概都会有那么点颤抖。

五

那时曾与阿城订过一个合同：他写成的东西要先给我看。

记得《孩子王》后先给我读的是《遍地风流》一组三篇。阿城说，他计划写这样的一百篇"风流"，写尽简单普通平凡的人生现象中的风流。这一组三篇总共不足万字，在当初感觉就像阿城让我看过的那些陕北民间艺人剪成的剪纸，剪得极其精巧，小小布局中充满灵动之气，处理聪明得塞而不滞，通而不泄。这三篇，基本都是在一个小空间中，通过一种动态的夸张来制造效果。好比一池静水，经酝酿突然跃出一簇鲜亮的浪花，这浪花在阳光下闪烁出的色彩，便是效果的形成。酝酿过程，当然还是对立格局的互相作用。比如《峡谷》，先刻意写一世界的静，整个峡谷都匍匐于墨迹之中，如石头生锈般锈着。移来移去的鹰两次出现，一次强化静，一次成了静与动之间导引的因素。骑手进入这峡谷，所有动作都作极度夸张处理。他的行为组成了坚硬的线条，这线条对像丝绸一样光滑的静造成了撕裂的效果。《溜索》先刻意写闷闷的雷声。这种怒江奔泻的声响整个儿洇在构图上，成为一种基本底色。然后把我——汉子——牛摆成对比关系，通过牛的可怜写"我"，通过"我"的恐惧写汉子。这种对

比深入到极致，是首领扯下裤子那一泡很潇洒的尿。这泡尿在这个小结构中实在是一个很精彩的“眼”。其实从雷声开头到万丈下的怒江成了一股尿水收尾最好。再往下写鹰写雷，多少有些画蛇添足。第三篇《洗澡》相比最为简单，光彩处其实只在汉子冲那女子的纵身一跃，在那举到肩上松开，在身上亮亮地闪起的水和女子的眼光。但这种光彩又被很直白的对话和后来那支意料之中的歌消蚀不少。这三篇都算得上精雕细凿。现在看，雕得小心，当初则完全被它的机巧所吸引。其中，最精彩的当然是《溜索》,《峡谷》其次,《洗澡》最弱。但《洗澡》中汉子的一跃，当初也曾使我拍案叫绝。现在回味，不免还有些脸红。

《遍地风流》一组三篇之后，阿城又很快给了我一篇《树桩》。《树桩》的构思是一条很古老的、瓦顶长满兰草的街，和街上凸现的像树桩一样的一尊老人。树桩是那种没有了生命的颜色。有阳光的天气，他坐在街首，于是一条街似是遮了阳光，显出黯然。老人与街之间的因素，是歌。没有歌唱的日子，老人成了树桩，街也就成了死街。而有了歌唱，树桩的生命一下子迸射开来，一瞬间突现出风流神采。仅仅似一道光扫过，光过后，树桩颓然倒下，街也就有了光亮。《树桩》的结构比《遍地风流》三篇略显复杂，其中强调了柳暗花明式跌宕的妙与韵味，墨迹对比效果更为强烈。这种对比与夸张都借助戏剧性来完成，于是它的戏剧性自然又强于《遍地风流》。

《树桩》以后，阿城再也没有生产出他认为值得给我看的小说。他曾计划要写八个王，什么棋王树王孩子王拳王车王钻王，钟惦棐先生已风趣地把八王倒过来，给未来的小说集起了个《王八集》的书名。但我们所看到的却只有三个王。阿城声称他给《钟山》写了一个《车王》，在邮寄过程中遗失了，但我们至今看不到此王的具体形态。当然，他后来续写了几篇《遍地风流》，但连雕凿都似来不及，仓促成篇，只剩下一种框架的勾勒。他后来的创作，似已成为津津乐道为施舍的写作。他给一些地方刊物写一些大家都不易看到的稿子，他说，一个短篇可以让一个借用编辑从县城调到省城，让他们夫妻团圆，成全好事。

再以后阿城似乎对写小说的兴趣越来越淡。他帮滕文骥写剧本，帮谢晋写剧本，后来又干脆与滕文骥一起跑到深圳，受聘于某个影业公司，写通俗剧本，参与好几个摄制组的录音、剪辑、后期合成。他说，我有嘴我老婆有嘴我孩子也有嘴。他说，靠写小说挣钱太苦。他说，小至个人，大至中国，衣食是一个绝顶大的问题，先要吃饱，再谈其他。他在深圳一混就是许久，听说搞了好几部片子，挣了大钱。

1986 年年底左右，阿城出国之前我最后一次见到他。那是一个飘小雪的早晨，地点还是在德胜门内大街 253 号。找他，当然是想鼓动他继续再写小说。因为我觉得他还有挖一下就可能再崛起的潜力。

那还是八点多钟，阿城当然还蜷缩在他的被窝里。待戴上眼镜看清是我，他似乎是有些意外。他说他现在不写小说也不再写小说，已没有什么债可讨了。他说我写小说就像是自己涨出来的水慢慢流下来，水流干了，自然就不写了。他说你说了一大圈，都说得有道理，也许我以后还会写，但现在是肯定不可能再写，你再让我写就是在逼我。他说我现在再写，只会是对自己的重复，什么事情都要见好就收，才不让人感觉腻烦。一件再好的事，只要重复干三次，肯定就毫无意思。他说，只有等我觉得不会重复的时候，我才能再写。那时候我才会有原来写小说的兴趣。

那天早晨，阿城时时想向我表述他对文学的腻烦，这腻烦后我时时处处感觉到他清醒的状态把握。他认为文学只是一种偶尔为之的生存手段，他说他靠手艺来吃饭，靠手艺吃饭的人不能把自己钉在一个固定的点上累死。那天早晨那间老屋里一直是那样暗，那天早晨我因为说服不了阿城而一次次叹息，他则一次次笑我的叹息。现在回想，他当时笑的一定是我在他聪明的清醒面前所表露的陷在文学泥沼中无法拔足的冒傻气的愚笨。

六

要做到真正接近阿城，对任何人来说，大约都是一件很困难

的事。

1984 年的《一些话》，是阿城发表得最早的谈及他创作的文字。其中，在一番表现得潇洒的调侃之后，落点在挖掘普通人，对简单平凡的人生现象进行观照。他谈到："讨饭与残疾，自然有些极端。大而扩之，便是普通人。在我们这样一个国家里，普通人、小人物自然是主题人物。而且，他们之中常有一种英雄行为。他们并不是逞强，但环境、事件造成了，他们便聚了全部能力拼一下，事后自己都有些后怕，别人也会惊异发生过的事。当然更多的是他们日复一日毫无光彩的劳作。地球于是修理得较为整齐，历史也就默默地产生了。"

这期间，他的言语都表露出他的创作是对普通人很贴近的关注。他说普通人的"英雄行为"常常是历史的缩影。他说，《棋王》一是想写俗人的乐趣，二是想写"衣食足方知荣辱"这个背景，三是想写王一生这样的痴上也有历史的演进。这是 1984 年年底以前的事。

1984 年底，阿城应邀到杭州，参加《棋王》产生轰动效应后文学界的第一次小圈子聚会。在那个会上，他见到了南方很具激情的韩少功。当时，韩少功正酝酿着公布他的寻根宣言。韩少功的激情与气质在那个会上产生了连锁反应，寻根成为了一个热门的主要议题。阿城身在会上，马上就贴近了韩少功的境界。他马上就从中国传统文化心理构成中儒、道、释的相互作用，提出了民族总体文化背景的问题；认为中国人的现代意识就应该从这种民族总体文化背景中孕育出来。结合《棋王》，他马上就想到从普通人简单原始的人生现象中提炼出文化意蕴。通过这种联想，他马上在《文汇报》上通过谈话自省称："以我陋见，《棋王》尚未人流，因其还未完全浸入笔者所感知的中国文化，仍属于半文化小说。若使中国能与世界文化对话，非要能浸出丰厚的中国文化。"紧接着韩少功在 4 月发表《文学的根》,郑万隆在 5 月发表《我的根》，李杭育在 6 月发表《理一理我们的根》,他 7 月初在《文艺报》上发表了《文化制约着人类》，通过《庄子》中徐无鬼和庖丁解牛的故事，来描述限制与自由之间的

关系，强调文学只有在一个强大、独特的文化制约下才有自由和出息。在别人纷纷谈自由的状况下，他偏偏深入谈限制，这种从限制的角度对文化的切入，显然发展了韩少功寻根的具体理论。这一年九月,他在《中篇小说选刊》发表的《又是一些话》中,又接过韩少功的观点，深化了对于文化的看法。他认为，“艺术是人类的一种生命形式，生命作为一种自然，所该有的，艺术都该有。生命又非语言逻辑所能尽述，艺术所能显现的，即人类的心态。人类的心态何以形成？我认为是文化积淀的结果。这里的文化，非仅指文字。文化所涵，博大精微。文化又是一个牵毫发而串动古今上下的关联域。我们许多不自觉的行为，无意识的表露，愚蠢的背后，固执的念头，无一不是我们的心态。至于我们自认为明确的东西和无数学科的对象，更是如此，通过智力组织它们真是难。仅以主题来牵扯，常就单薄得令人不服气。因此就主题而论，也需要多元来串织成篇。心态的丰富不能简单地翻译为模糊。单元主题也要处于一个关联域的关联点上，才有可能成为丰富。”不关联文化的文学,文字而已,社会材料而已。奋斗到世纪末,地位仍然滑稽。’因为这两篇文章,阿城被确认为寻根派的重要核心人物之一。这是 1985 年的事。

1986年，阿城再没有发表有关谈及他创作的文字。见面时交谈，他已再不提有关具体的根以及抽象的文化，谈得多的则是很具体的禅。他认为禅的妙处是给你一种进入状态的方法或契机。这种状态是一个结构。他说他写小说就想构成一个结构，再通过这结构来传达给你状态。在 1986 年，阿城在聊天时已喜欢竖起一根手指移来移去的动作。去了一趟香港回来，他大谈在香港如何还是穿他的中式衣服，如何穿了西装胳膊都抬不起来。从 1984 到 1986 年，从普通人到寻根到道与禅，又是一个过程。我清楚地看到这两年多，阿城准确地抓住了一次又一次在他周围浮游的时机。他利用了这一次又一次的时机不断地拓展了他自己。在争取与利用这些时机的过程中，他不断完善着他所显示出的价值。这价值的完善，也丰富了他的个体表现。

七

体会阿城的真正魅力，需要建立在对他的层层透入之中。我体会，阿城的魅力在于他很好地悟到了一些工具的价值之后，很好地利用了这些工具的价值来表现他自身。这些工具包括：禅宗公案的结构，写意画派的具体笔法和道家的境界。

阿城说，其实蜂拥而至的对他的各种评论都是扯淡。其实我写的都是公案。很显然，他在禅宗中最迷的是公案，他在找到了公案结构形态的限制后，很好地利用了这种结构形态。

作为公案，它的基本形态是一种反逻辑反因果组织的推断，通过它来引导一种特殊的精神紧张状态。

如一个和尚问洞山良价“：谁是佛？”

洞山答“：麻三斤。”

一和尚问赵州从谂“：什么是祖师西来意？”

赵州答“：庭前柏树子。”

这里，佛与麻三斤，西来意与柏树子，是一种毫无逻辑的联系。道本无言，因言显道。麻三斤是什么意思？据说那个想知道佛究竟是什么的和尚后来离了洞山，专门跑到智门那里问其意旨。智门说：“花簇簇，锦簇簇。”智门问这和尚明白不明白，和尚说不明白，智门又说“：南地竹兮北地木。”其实，这麻三斤本质上并无任何深奥的蕴涵。正如问：狗有没有佛性？答：无。这个无并不表示字面上的意思，只是单存的无。麻三斤本质上也不代表任何东西，它的作用只是遮断你凡心感官的一个工具。它吸引你寻觅参究，行住坐卧，穿衣吃饭，昼夜参看。只要你守着它，心心相顾，久而久之，你必然就会发觉其中其实无路可走，无任何倾向，也无任何理智的内容可供你寻觅。当你的心突然因无路可走，变成像木头一样，像陷入死路中的老鼠一样时，你的心才会真正变空。紧接着，喜悦之感的阳光也才会像闪电一样照进来。麻三斤其实只是交给你一件你开始可以从它身上进入禅悟的东西，它可以是麻三斤也可以是干屎橛或其他。关键是你要守住它，竭尽全力通过苦苦思索把它渗透，把它渗透了就

能达到顿悟。大慧禅师曾指着他的竹杖对众僧说：“如果你们叫这个为杖，便在肯定；如果你们不叫这个为杖，便在否定。在超越肯定和否定之外，你们叫它什么呢？”麻三斤说到底只是禅师指向长安的大路一条，只要你走在这路上，守住它而不被一切干扰它的迷障遮断，便是佛。它什么也不说明，只是路本身，走在路上，你就能走进顿悟。

阿城入迷的是这构架里体现的机智。

公案以一种反逻辑来超越一般的逻辑。它在接受中，能带来滚雪球一般的认识的丰富。比如：“花不是红的，柳也不是绿的”,即 A 同时是 A 和非 A，既不肯定也不否定，最终九九归一，便是既简单又丰富的超越交叉的具象的本质。

公案的结构形态体现在阿城的小说构思上，是：我给你写这些，是让你悟别的。他把手背伸给你，手背上涂抹的颜色对你造成着诱惑，而实质真正的价值却在手心里，需要你穷尽了对手背颜色的寻觅才能领悟到。阿城说，他写小说，更多的是卖生活，艺术上只是一些潜移默化的影响。他扎扎实实地使用工笔在一个结构形态中白描生活，每一笔都实在而且认真，实际上这种白描所组织的生活场景只起引导你进入的作用。卖生活其实只构成着手背，恰恰是那些潜移默化的东西才是手心里的蕴涵。

在这样一种结构状态中，阿城使用了写意画派的具体笔法。在写意画派中他最迷的是八大山人，然后是倪云林。他把他们的画法搬到他的叙述处理上，其表现，一是削尽冗繁，返朴归真。他极力回避形容词，基本是干干净净的主谓宾结构，并尽量使用短句子的穿插与连接，剪除了语词结构表面的乱毛，来体现清新疏落，挺秀遒劲。给你造成的总体感觉是北方森林中树叶一张一张全数掉光以后阳光从枝杈间射进来的那种简洁明快。在“净云四三里,秋高为森爽’中让你领略‘不设彩而胜于彩”。

其二，是素净中追求灵动，通过对简约的语词单位的调度，扩张每一个局部表现的内外延，使之充满活生生有弹性的质感。具体方法往往是改变词性，使名词变成形容词，使形容词变作动词，通过这种词性变化来搅活汉文字表述的活力。这种变化常

常也是通过局部的夸张来体现效果。比如：

他一下高兴起来，紧一紧手脸，啪啪啪就把棋码好。

他全身一软，额头的光也缩回去，眼睛细了，怪怪地笑着。

肖疙瘩把嘴闭住，一个脸胀得青亮青亮的，筋在腮上颤动。

骑手将嘴啃进酒碗里，一仰头，喉节猛一缩，又缓缓移下来，并不出长气，就喝汤，一时满屋都是喉咙响。

三是通过整体叙述定势的把握，使用线性的语言的断裂、交叉、连接，最终想要达到一种立体的圆的空间的构成。为了这种立体的圆的空间效果的构成，他极力要求自己沉稳地坐在我们面前，意守丹田，尽量抑制自己的呼吸，使叙述变成缓慢而又清澄的流动。阿城跟我说，他希望达到的理想空间里，首先要有孤和冷的弥漫。孤是指孤寂的意象和孤象的拼合，比如八大山人的名作《孤石》，通体水墨淋漓，湿墨顿笔残墨枯笔旋转交错，目的只为突出石的轮廓中那几个既显孤怜又孤高的洞。冷是指清冷与冷峻。这种冷首先是指要尽量滤去虚浮的也是浅薄的情感色调，以维持素净，而在色调过滤后得到的是干裂秋风中的冷的风骨，则为突出形和色组合的冷峻。阿城说，孤和冷的弥漫，可以从寓清瘦于枯淡中走向空和无。空者，是一种空悠的幽香，无者是画中无画的虚空，是“无相者于相而离象”，是“离一切相”而“惟体清净”。

这种空与无，按《老子》中的论述“大象无形”“道可道非常道，名可名非常名”“道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”，自然也就是道家的境界。道家的境界，阿城最入迷的是“无为无不为”。他说，理解了“无为无不

为”,就会感悟到无意之处处有意,而有意之又处处无意,也就是说“不出招”而会“处处有招”。他认为道家的境界是恬淡、含蓄、空灵的境界，他把这种境界引进小说，力图使之变成那种空间效果构成之上对它进行照耀的因素，他希望这种清虚的境界使他的空间变得通体豁亮、通体透明。

八

阿城的这种种追求，无异达到了相当高的美学档次。在追求过程中，他也显示了熟练的操作和高超的技巧。但遗憾的是，要是细心观察，我们往往很容易就可以感觉到阿城的作品中有一种难以调谐的矛盾。在阿城的为数不多的小说中，写得最好的自然是《棋王》和《孩子王》。《棋王》按设计,重心在于平常心，而具体故事构成，却都是与无为相对峙的有为。无字棋作为一个重点细节，自然是王一生蓬头垢面地沉迷于棋盘的内驱力。阿城把棋和吃摆在两边，吃的表面意象当然是平常心。但吃一旦要吃出什么，吃上了重心以后，也就变成了被专注的东西，也又沉入了沉迷，又变成了沉迷的另一表现，也又成了沉甸甸积淀于飘浮在云气之中的东西。阿城写完《棋王》后，也许正是看到了这种毛病，所以他跟我说《孩子王》一定要滤去杂质而做到净。为了达到净，他专门通过短句子来抑制叙述的节奏。但叙述过程中,中心道具词典一经林娣、王福、王七桶的连锁连接,恰恰自然就有一种温热溢出来，暖热了原来想要追求的冷调子。在《树王》中，这种不协调表现为连叙述调子都把握不住。阿城想通过《树王》来体现天人合一的那种云气慢慢弥合的庄严，但成稿后却变成了冲突的强化。他塑造了那棵非常有蕴涵的树，而围绕着树表达的却完全是社会化的关系，醉心于其中的冲突和世俗化的象征，完全扔掉了原先“绘画配景全不自画中成之，而从画外出之”的初衷。

这种遗憾，我的理解是他的工具使用和他自身状态之间产生的矛盾。按禅宗公案的结构形态，应该是这样的一套编码：

什么是道？

平常心是道。

如何是佛？

佛。

如何是道？

道。

而在《棋王》中,这编码变成了 手背是棋,手心是吃,这吃应是吃本身，才是平常心，才是空。而阿城的编码却成了一种重心的移位，从沉迷于棋到沉迷于吃，这样吃也就有了吃本身以外的意义，有了目的也就不平常了，公案的涵义也就有了根本的改变。

我们再来看八大山人画中的冷与孤，绝对都是从他自身已经凉透了的心里自然透出来的。他的心凉透了，才有凉气自然地透到画上。他的笔墨清脱是因为他真正看透俗世以后，把世间俗物进行居高临下透视的结果。

八大山人在他的墨迹中曾描述过他的静悟：

> 静几明窗，焚香掩卷，每当会心处，欣然微笑。客来相与，脱去形迹，烹苦茗，赏章文，久之，霞光零乱，月在高梧，而客在前溪矣。随呼童闭户，收蒲团静坐片时，更觉悠然神远。

阿城是进入不了这种篝灯木榻、萧然晏坐的境界的。阿城在忙乱一通后气喘吁吁地坐下来，他可能做到静静地坐在那儿，但他难以祛除心中敏捷丛生的思绪。种种思绪像乱蓬蓬的枝杈不断地顶起来，就使虚像不断浮晃于净水之中，难以达到天地浑融一气集聚成青烟一缕外禅内空的化境。

我想,禅知道、八大山人,其实都是作为一种文化状态,在吸引着阿城。在禅宗中，阿城看到的是禅僧的机锋警语，禅理的深奥玄妙，禅林的清静闲适。他从这清静闲适中看到一种雅，被这种雅所吸引。这种吸引导致了他是以一种精致高雅的生活方式的文化价值来衡定禅知道。而作为对一种意向中的文化模式的

沉迷，其实从一开始，模式本身就隔离了他与道禅之间的真实联系。

作为禅的境界，安静闲适、虚融澹泊是由“心地无非、心地无痴、心地无乱”，剥除了尘垢的本心支撑起来的。阿城当然不可能做到真正的“少私寡欲，见素抱朴”。一个生长在二十世纪灿烂灯火中的现实中人，本质上完全沉浸在都市文化中，在具备了相当的现代文化积累之后，真要做到“起时日高睡时早，山中软草以为衣，斋食松柏随时饱”的回归自然，简直是一种天大的虚幻。阿城作为一个都市文化结构中人，在被禅道的文化所吸引之后，是以对一种高雅的生活方式的追求在接近禅、道。他希望通过这种生活方式的追求来达到自己生活状态的放松，在放松中追求禅性。在这种追求过程中，他其实已对禅和道进行了曲解。他看到了禅语“饿了便吃，困了便睡。”却没看到另一条禅语“要吃是你的禄，不吃是你的福。”他看到《大珠禅师语录》中“本无自缚，不用求解”，看到支遁《逍遥游注》“圣人乘天正而高兴，游无穷于放浪，物物而不物于物”，却没看到正如南宋张镃所说，“若正常清净，离诸取著”，才能“于有差别境中能常入无差别定”，才能“酒肆淫房，遍历道场，鼓乐音声皆谈般若。”

禅说到底是指导你直指本心。阿城的本心被包裹的东西一层一层太多，从根本上说是难以真正进入八大山人那种“终日昏昏醉梦间”，倪云林那种“焚香、煮茗、习静”，“风雨萧条晚作凉，两株嘉树近当窗，结庐人境无来辙，寓迹醉乡真乐邦”的状态。他的本心在那种悠远的文化的光彩之外，于是他必然把公案实际用成应付机智、游戏三昧，表现悟性的潇洒，也必然把禅和道实际地用成填补他心灵的填充剂。他做不到空悠，也就做不到在对禅与道寻觅，在对公案读解过程中对自身沉重的负荷的抛弃。而做不到抛弃，从本质上又不可能走在那条“吸风饮露，乘云气，御飞龙”的路上。沉重的负荷决定着他在向这么一种精致高雅的生活方式的接近过程中，要以自己走在这道上鹤立鸡群的方式来向别人叙说这境界的好处。而他自身的阴影又同时伴随着叙说出现在他的叙说之中，于是飘然云气中自然就有了杂

质。其实一个本心游移在外的人，只可能理会禅的外在形式，是不可能真正悟到禅的。于是，在对外在形式的阐释中，无目的的东西会当作有目的的东西，空的东西也会装上不空的内容，这之间当然就会出现不和谐。实际上禅宗公案本质上是反机趣的，而在表述上又需机趣来具体运作。机趣与禅其实是相对的东西，使用机趣的目的正是为了泯灭机趣。当禅可以作为一种方式来作为潇洒的显示的时候，其实这结构中的机趣已无法再通向禅，只是一般作调侃而用的机趣。

本心游移在外，对这种禅或者道的文化的追求，往往就因为太实用的价值使用而本身也打上了极功利的印记。我向你们讲禅，我把我自己掩藏在香烟制造的雾里，这意味着我比你们活得好，活得洒脱，活得潇洒。停留在这种讲禅的境界中，一而三再而三，当然也就成了我向你们表演，表演关于禅的技巧，或者叫做示范，示范是为了引导，但进入到表演的层次，又如何还是平常心呢？禅宗实际是不能讲的，只能悟。悟意味着个体默默地封闭，别人不一定会来感受你，你也不一定能在别人面前显示你的高明。讲则完全是放释，把自己的光和热传导给别人，在这传导过程中自身达到愉悦，别人也在接受传导的过程中感受到你的价值。这是两种很难融合的截然不同的行为方式。阿城是个聪明人，他自然会明白这其中调谐的困难，这种明白，使他生怕自己叙说得不像。怕不像就要拼命地像，竭尽全力要像是这境界中人。这又构成一个困境：一方面怕自己的阴影留在那境界之中，怕被人说成“伪道”“伪禅”，要尽量排除自身的阴影。一方面为让人觉得像又要更多地做，而越做阴影也就投入得越多，越做也就离禅宗的境界距离越远。这就在困境中越来越难以自拔：他想要表述那么一种吸引他的境界，变成了他想要通过这么一种境界表达他自己。这样，他越叙述这境界，他自己的表达也就越来越突出。因为自身状态和所要表述的那境界之间的矛盾，就好比穿了一件不合适的衣服，只要一穿上，就越来越感到不合适。由于穿着这不合适的衣服，无论怎样，别人都会觉着是在甩着水袖表演。表演就在演示一种不真实，越怕不真实就越

要表演得真实，于是越表演技巧越高超，越表演得高超就越要向人显示高超，而越向人显示高超也就越要作态，而作态一产生，就又会使所有表演都打上虚伪的印记。

（原载《钟山》1991 年第 3 期）

旧时王谢堂前燕

——关于王朔及王朔现象

蔡 翔

人们在阅读王朔的时候，曾经多少带有一种新鲜感：古里古怪的语言扭接（黑话市井语汇优雅的古典汉语文革时期的政治语言领袖语录），诙谐而又玩世不恭的叙事风格（嚷了很久的“好玩”终于得到话语落实),神圣成了一种可笑的摆设(它满足了人们在这个时代的亵渎欲望），僵硬的意识形态则在一片嘲弄声中分崩离析（一种破坏欲被悄悄引发）……。王朔的人物永远没有职业，自由自在地浪荡在城市的白天和黑夜，传统的价值观念被无情地驱逐，乌托邦的帷幕悄悄落下。

王朔成功地打入市场（同时亦为自己带来商业上的成功），异引了一股大众文化的潮流，而其非知识分子化的情感介入，不仅对社会传统的规范和秩序，同时亦对中国知识分子整个的人文传统均实施了致命的打击，而恰恰是这种打击，方使王朔进入学院严肃的讨论话题，并为纯文学所接纳，这是一个非常奇怪的文化现象。

王朔现象构成了九十年代中国大陆一个复杂的人文景观，在某种失败主义的文化背景下，知识分子通过王朔淋漓尽致地宣泄了自己的苦闷和烦躁，在一种极度的失望之中（包括自身）索性借用王朔式的玩世不恭来对抗业已沉重不堪（又显得浮夸空洞）的思想，精神的日益重叠常使知识分子陷入思想的疲惫之中，这时，任何一种简单的话语行为反而会使知识分子感到易于接受并以此解脱思想的过于严肃，王朔对知识分子的嘲弄在阅读中也就同时转化为知识分子的自嘲（多少含有一种自虐心理)。

有关王朔的评论已日见其多，除了某种精心的商业策划，我们见到的已有:后现代、新写实主义、痞子、顽主文化，等等。而我在此想做的，仅仅只是避开那些预设的理论假定，重新回到自

己的阅读感觉。

一、关于“干部子弟”

聚集在王朔作品中的，主要是一群城市流浪汉，他们浪荡在城市的白天和黑夜，酗酒、赌博、勾引女人，在他们的世界中，没有秩序，亦没有法则（“我是流氓我怕谁”），神圣已被唾弃，正常的生活则被视为一种平庸，在无所事事百无聊赖的生活境遇中，他们似乎更乐意作出一副“痞子”的嘴脸，歪歪斜斜横行在城市的大街小巷。

然而，严格说来，他们又并非真正的“黑道人物”（王朔的小说同黑社会距离遥远）。这些人大都有一个良好的家庭背景（尽管出于某种做作喜欢自称“大老粗”），仍然残留着优雅的教养痕迹，他们出口成章文采斐然，在他们吊儿郎当故作潇洒的背后，多少隐匿一种落魄和寂寞（一种非平民化的多愁善感），他们主要来自京城的一些“大院”，也就是我们通常所说的“干部子弟”。

干部子弟构成了王朔小说主要的意象群落（同时也是我们理解王朔小说的一个前提），比如于观的父亲是“一个腰板笔直的穿着摘去领章的军装的老头子（《顽主》），石岜的身世不详，但从一些迹象看（“部里一直要这套房子”），似乎也不是一般的平民出身（《浮出海面》），方言和高晋、高洋等人则生活在一座军队大院里(《动物凶猛》)……

作为一个新的贵族阶层，他们曾经处在我们社会的顶端，同时傲慢地俯视着平民及其子弟。“我并没有把他看成对等的朋友，不管他多么无愧。原因很简单，也很令人惭愧（现在我有勇气承认了），他的父亲是个司机”。“在我们那个连住房都按军阶高低划分得一清二楚的部队大院内，一个司机及其家庭的社会地位可想而知。”（《许爷》）有关这个等级社会，王朔这样回忆：“不管社会学家们摆出多少有说服力的证据来证明我们是个人人平等，职业无分贵贱的国家，而实际上我们社会中一部分人蔑视另一部分人的风气仅略强于印度。”（《许爷》）然而文化大

革命颠覆了这个传统的等级社会，他们初步品尝到“家道中落”的滋味，从共和国当然的继承者转而沦落为浪迹街头的“狗崽子”，革命无情地拒绝了他们，青春的苦闷便发泄在打架、抽烟、泡妞以及一些莫名其妙的恶作剧之中（《动物凶猛》），而在另外一种意义上，文化大革命又打破了禁锢着他们身心自由的院墙，他们从大院中走出，争先恐后地叛逆了自己的家庭，在浪迹街头中，他们感受到别一种生活的刺激，一种洋溢着自由的生命欢乐，没有说教，亦没有约束，有的只是一种“破坏”的青春兴奋。王朔笔下的人物沿续了一种“落拓之子”的传统意象。（比如《红楼梦》里的柳湘莲“:原是世家子弟,读书不成,父母早丧,素性爽侠，不拘细事，酷好耍枪舞剑，赌博吃酒，以至眠花宿柳，吹笛弹筝，无所不为”。）他们叛逆放弃并拒绝了身份和责任，在人情冷暖世事变幻之中，一方面良知脱颖而出，另一方面又陷入更大的空虚与无聊之中，从而更乐意接受一种能够“刺激”心灵的生活。这种浪迹街头的生活使他们不自觉地接近了社会底层，并从中汲取经验成为他们今后对抗社会的主要精神方式（痞子）。[①]

从王朔笔下的人物经历来看，文化大革命中，他们尚属少年，正处于青春期的萌动状态（不同于那些“老红卫兵”），文化大革命留给他们的更多的是一种“话语记忆”（王朔作品中的政治语言显然来自于这种记忆），一种极为强烈的“破坏”印象，从而构成他们意识深处的一种“心灵潜语”（刘心武语）。

然后他们开始参军（当时的一种特权象征），这个生活中的小小转折,（“当年,我们是作为最优秀的青年送入部队的。”《空中小姐》）。曾经一度激发了他们昔日的优越感。（“我？要是不退伍也就混个海军司令吧，将来你们在座诸位的儿子要当兵可以来找我。”《我是狼》）可是在他们离开军队的时候，社会已经发生了根本性的变化，传统的等级秩序面临着被拆解以及重新结构的威胁，尤其是那些相对普通的干部，离休意味着往昔辉煌的结束，对于他们的子弟来说，现在才真正陷入“很彷徨，很茫然，没人可以商量”的窘况。

①这使我们想起美国的嬉皮士曾向黑人文化汲取精神养料,诺曼·梅勒则因此称他们为“白种黑人”。

理想的破灭，对于知识分子来说，更多地表现为一种精神的苦闷以及失落，而对于这些"落拓之子"来说，还同时意味着传统社会的解构以及他们全部实际的生存利益，(因为在过去，"我一点不担心自己的前程，这前程已经决定：中学毕业后我将入伍，在军队当一名四个兜的排级军官，这就是我的全部梦想。"《动物凶猛》）他们从政治的幻境中迅即觉醒，转而以一种更加务实的品格奔向经济（"我个人追求体面的社会地位，追求中产阶级的生活方式"[1]）。然而在这政治一经济的转换过程中，仍有相当部分相对普通的干部子弟被竞争所淘汰，王朔笔下的人物显然又都属于这一层次，全部的失意与痛苦，愤懑与彷徨，正产生在这一沦落的过程，而残存的优越感又使他们拒绝着普通人的正常生活，尽管别人没觉得他们"有什么与众不同……不过是个普通人"，但是他们仍顽固地认定自己"我和别人不一样"，"像人一样生活就难受"(《橡皮人》)。他们也曾试图依靠自己过上一份体面的生活，甚至诈骗(《一半是火焰，一半是海水》)、走私(《橡皮人》)，但是在真正的黑社会面前，他们实在不能称是"流氓"，仍有良知，也过于怯懦，最后只能把行动转化为语言，通过话语的破坏性来宣泄内心的苦闷。丁小鲁说："我太了解他们这种人了，心里特苦闷，特想干点什么又干不成什么，志大才疏，只好每天穷开玩笑显出一副什么都看穿的样儿"(《顽主》)。事实上，这是一批"末路英雄"，政治与经济的双重失落，使他们沦为一种边缘性人物，而在浪迹街头的过程中，则沾上了市井无赖的陋习("你打我一顿得了")，当他们把破坏转向文化的时候，便产生了王朔。

① 《王朔访谈录》，《联合报》1993 年 5 月 30 日。

王朔顺手拈来"顽主"（痞子）为这些人命名，但更贴切地说，这是一群"贵族痞子"(或者"贵族流氓")，距平民社会及其文化形态仍然相距遥远。[2]

② 有关这一点，我们可以参见何顿的一些作品，比如《生活无罪》(《收获》1993 年第 1 期)、《我不想事》(《上海文学》1993 年第 9 期)等等。

二、"小时候……"

在王朔的作品中，"小时候"是一个出现频率较多的语词，在这些"城市流浪汉"醉生梦死寻欢作乐而又被一种更为巨大的失

意和空虚所压迫的时候，“小时候”常不经意地浮上叙事表层：

> 我和燕生都出神地想起童年的人和事，沉默了（《橡皮人》)。
>
> 我也想起了小时候，爸爸妈妈抚养我时，在秋日和煦的阳光下，在拂拂扬扬柳树林下，无忧无虑地奔跑打闹，玩得满头大汗（《浮出海面》）。
>
> 你知道我小时候也想当刘胡兰，被人塑成雕像（《浮出海面》)。

在王朔的作品中，“小时候”的含义相当复杂，决非一个单纯的时间指向，在特殊的对话语境中，逐渐演变成为一个所谓的“意识形态的充盈物”。

对于王朔笔下的人物来说，童年往往显得纯真可爱并且值得留恋，因此在成年苦涩的心灵中，便始终残留着“小时候”这个发甜的记忆，并且潜意识中作为一面“镜像”，而不时感到一种心的颤栗和焦躁。在王朔的作品中，曾经不经意地反复出现过一些纯真少女的形象，比如《空中小姐》中的王眉，《橡皮人》中的张璐,《一半是火焰,一半是海水》中的吴迪(胡亦),《浮出海面》中的于晶，等等。这个普遍堕落的群体，总是小心翼翼地呵护着她们,尽量避免着伤害。《橡皮人》中,燕生警告“我”说“:别碰她(张璐),她不是那种人,不合适”,也许张璐“像小学咱们班的刘很”,“尤其抿嘴一笑”,于是他们沉入回忆:“我记得当年她特别爱穿墨绿色的灯芯绒衣服”,“老爱哭,算术特别好”,“也不知她现在哪儿？”这实际上也是一种自我童年的回忆，一种不经意的对纯真记忆的保卫。

然而在另一种意义上，王朔又对“小时候”有一种说不出的反感：“小时候，我是个吓坏了的孩子”，《橡皮人》以此句开卷。他们曾被小心翼翼地保护在乌托邦的幻像之中，被反复进行责任和义务的理想主义教育，他们的人生在甫出世就已被完美的

规定：“我妈妈是那样一种人，怎么说呢？是个地道的有中国特色的妈妈……总觉得她有义务指导我像她那样过‘有意义’的生活……什么都设想得很周到，就是不问我想干什么”（《浮出海面》）。文化大革命击碎了这个粉红色的梦幻世界，人与人之间的动物性关系赤裸裸地突现出来，个人经受了这种关系的“洗礼”之后，便再没有什么幻想可言，相反，他会有一种被欺骗的感觉，他发觉由于这种欺骗，而使自己缺乏一种加入动物性搏斗的能力：“我抽抽嗒嗒地哭了，边游边绝望地无声饮泣”（《动物凶猛》）。一个世界破灭了，而另一个世界则轻蔑地拒绝了他，拒绝了他的教养和诗意。家道中落的“世家子弟”，往往更能体味诗意人生的虚幻。

不过，他们的脉管中毕竟流着“贵族”的血液，所有的家庭教育和社会教育，都使他们在“小时候”就产生了一个“英雄梦”。他们一生中最为恐惧的“就是怕白活”，成为一个“庸常之辈”，他们在历经挫折之后也依然渴望永远充当生活的“主角”。许逊说：“咱们谁呀？从来都是人尖子，咱们吃肉别人喝汤现在也不能掉个个。”高洋说：“咱们这些人里没有一个是省油的灯，都想显得自己重要，都想在事件中成为中心人物。”（《玩得就是心跳》）然而权力的逐渐转移已使他们沦为边缘性人物，新的经济秩序无情地拒绝了他们，“这么好的地方楞没咱们什么事，到底谁是国家的主人？”这些都不过是色厉内荏的嚷嚷而已，即使他们曾经“当海军司令培养”。新的经济事实教育了他们，“要钱干什么？用处大了”，“装他妈什么精神贵族！中国有什么贵族？一水的是三十年前放牛娃翻的身，国库封了全他妈得要饭去。”（《玩得就是心跳》）昔日的辉煌已经消逝，新的世界又无门可人，由此而构成一种“末路英雄”的焦虑情结。

“小时候”积淀了中国社会几十年的政治风云，预示了社会、政治等级秩序的瓦解与经济等级秩序的崛起，理想主义由灿烂走向没落。

三、你不是一个俗人

这种“末路英雄”的焦虑情绪一直折磨着王朔以及王朔笔下的人物，他们梦想辉煌，政治的幻境已经破灭，他们现在所企求的只是一种“体面的生活”（非常实际），在他们的潜意识中，始终拒绝着与普通人的生活同化（尽管王朔更乐意以市井无赖的形象在公众面前出现），若干年以后，方言志得意满地宣布：“我在自己钻营的领域很出色，成了一流的通俗小说作家……为我带来了广泛的名声和不菲的收入，在一般人眼里，我已经成了成功的象征”（《许爷》）。[1]

然而对于王朔笔下的大多数人物来说，却似乎没有这种幸运，他们继续在城市流浪，继续顽固地认定“我和别人不一样”，他们对社会的破坏，怀有一种明显的功利目的，便是跻身新的经济秩序之中（并非我们想象的那么深刻那么具有后现代性），然而无法抹去的优越的出身感（这一点很明显地把他们与新的市民阶层区分了开来）又使他们鄙薄任何一种繁琐的日常劳作，即使“坐这儿原地倒电子表”，因为“咱不能跌那份儿，那是人干的吗？咱是当海军司令培养的”（《玩得就是心跳》）。在政治与经济的双重剥夺中，他们成了这个时代的真正的“边缘性”人物，但又无可避免地打上了这个时代的商业性烙印，即使对于自己家族的批评，也会有明显的金钱意味：“他们的下场可能还不如满清的遗老遗少，他们每个人的家里都没有可以典当的金银宝物，全是公家发的粗笨木器”（《玩得就是心跳》）。

对于这些“末路英雄”来说，他们最为恐惧的便是别人的轻蔑与嘲笑，为了维持残余的一点自尊，常常不惜与最亲近的人反脸相向。在《空中小姐》中，阿眉玩笑似地说：“你配点菜吗？我吃什么，你就跟着吃什么吧！”她没有料到，就是这句话决定了他们的悲剧性命运。在《过把瘾就死》中，杜梅尖刻地说：“别觉得挺了不起的，有什么本事你倒是使呵？……早看穿你了，典型的志大才疏，没什么本事还这也瞧不起那也看不上，好像天下谁也不如你。……你这辈就这样了……”。于是，“那种令我齿冷令

①尽管这是小说中人物自白，但我们亦不妨将它理解为王朔的某种心态流露，如他说，“我写小说就是要拿它当敲门砖，要通过它过体面的生活。”（《王朔访谈录》，《联合报》1993 年 5 月 30 日。）

我感到受到严重伤害的感觉一直带到我们上床睡觉，甚至作爱也没有使我忘掉它。尽管我知道她是无意的，但我也不能原谅她，在这个问题上，我从来没有原谅过任何人，我可以容忍别人对我的谩骂、攻讦，容忍别人怀疑我的品质，哪怕贬低我的人格，但我决不容忍别人对我能力的怀疑！此辈我定要穷追至天涯海角，凭我的生命以报复。我活着，所作一切的目的就是要把那些曾经小觑过我的人逐一踩到脚下”。

这种成功的梦想使他们拒绝所有被社会定义过的“正常”生活。在王朔的作品中，我们发现，几乎所有的家庭都显露出它的不可忍耐的一面。日常生活严重损蚀了男人的梦想，对于失意而又充满幻想的男人来说，他们最为恐惧的便是一种秩序（包括家庭秩序），它意味着所有梦幻色彩的消失，也意味着一切努力的结束，个人从此被纳入秩序的轨迹，他的形象也就此被永远固定，只能偶尔在记忆的角落中打扫出一点往日的诗意。因此，当吴迪兴致勃勃地想着“你和我结婚吗？”并且天真地预言“：我们俩将来一定会幸福……我要对你好好的，把你伺候得舒舒服服的，永远不吵嘴，不生气，让所有人都羡慕我们”，甚而想到“要个男孩还是女孩”，张明却“想着怎么才能摆脱她”；“现在我想睡觉了”；“愣了会儿神，翻身睡着了。”在逢场作戏的流氓背后，隐藏着的实则是对幸福家庭的恐惧（《一半是火焰，一半是海水》）。而在石岂终于听从爱情的召唤，收敛起往日的自由和充满野心和欲望，和于晶结婚以后，等待他的却是更大的失落和寂寞，是日常生活的平庸和卑琐。他把这种生活比喻成深不可测的海底，时时幻想的仍是“浮出海面”。“在屋里作游泳状，踩着椅子上了桌子”（《浮出海面》）。

正是在这种恐惧中，女人变得唠叨专横不可理喻，“爱在这儿居然变成了一种赤裸裸的要挟”，不可忍受的正是“每天下班回来能捏着小酒盅啃猪蹄子，你坐在旁边含情脉脉地望着我”，这种爱粉碎了一切的野心和欲望（《过把瘾就死》），也剥夺了男人的自由和自尊（《无人喝彩》）。

王朔笔下的人物大都玩世不恭，对事物采取一种无所谓的

态度，但在我的阅读感觉中，这始终只是一种表象，一种极度失意之后故意做作出来的潇洒状，我想《痴人》应该是一个很好的注脚。在这部小说中,王朔写了一个“ 精神病患者 ”,他时刻梦想的是在天空的自由飞翔。这种梦想似乎具有一种莫大的感染力，它感染了阮琳，也感染了司马灵。超人在此成了精神病患者，而庸众之辈则成了这个社会的“ 正常人 ”。对于自认“ 不是一个俗人 ’的人来说,最大的悲哀便是这种梦想的被剥夺“ 我知道自己再也没机会飞到那上面去了 ”。

一个典型的例子是《给我顶住》，方言费尽心机撮合了关山平和自己妻子周瑾的婚外恋，从而顺利达到了离婚的目的。这个离奇而又悖于常理的故事，只不过在于证明方言“ 幻想某种奇遇,生活一下完美无缺了 ”。尽管‘ 这世界到处都一样,他无处可去……只不过是换了个环境换了一些人，但肯定还过着和这儿同样的生活 ”,但毕竟他证明了自己‘ 不是一个俗人 ”,获得了继续梦想和寻找机会的权力。

在王朔的作品中，浸透了一种优越感（尽管是一种破落的优越感），这种优越感使他们在落魄之中仍然相信自己“ 不是一个俗人 ”,从而拒绝着‘ 正常人 ’的生活(比如站在柜台后面卖避孕套或者套着袖套的小职员形象）。边缘处的徜徉，一方面使他们对传统规范和秩序作出痞子式的破坏，以发泄心中的苦闷和失意，另一方面又时时继续“ 末路英雄 ” 的梦想，在梦想中超越常人，虚构着往日和未来的辉煌。

王朔相当准确地把握住了这些城市流浪汉的心态，在某种意义上，他描写了在中国一些没落“ 贵族 ” 的兴衰的心路历程。旧世界开始崩溃，传统等级社会的解体，意味着他们的某种政治幻境的破灭（比如仕途），于是他们非常现实地推出自己的生活理想（一种体面的中产阶级的生活方式），这种理想无可避免地打上了时代的商业化烙痕。然而新世界却轻蔑地拒绝了他们，他们遇到的阻碍是：金钱可以转化为资本，他们却不知道（或者不愿也不屑比如像社会底层的个体经营者）怎样积敛钱财。权力可以转化为资本，他们这时已经失去了权力。他们痕恨自己

的无能或者无力，旧世界已经永远消失了它的魅力，他们把失意和愤懑转向对传统的彻底破坏，而当这种破坏引向文化范畴的时候，却产生了王朔始料未及的震撼意义。商业性的烙痕已经无法抹去，并成为这种文化破坏的主要精神背景，它一方面造成王朔小说的某种庸俗或者浅薄，但同时也无意间传达出一个新兴的市民阶级的文化态度，这是王朔小说更为深层的文化涵义。

四、王朔小说的另几种释义

在一种非批评性的阅读之中，小说人物的个人性背景常会自动隐匿，而突出一种经验的相似性。这样相似性导致了小说的“意义空框”，阅读者从而得以将自己的感知与理解投入此一“意义空框”，王朔的作品在阅读中显然正具有这种特点。

传统的社会结构正在受到拆解，大多数的人已经或正在被抛到秩序之外,他们一时难于进入(或适应)新的社会结构,大多数人仍然徜徉在边缘,失意、痛苦、不满、愤懑,已经构成一个普遍性的社会‘焦灼’情结。

“志大才疏”的意象显然特别适合城市少男少女的感慨，他们在略遭挫折之后，便把原因归结为社会或者命运，从而维持了“不是一个俗人”的幼稚的自大自尊并继续做着辉煌的梦想。

一个商业化的时代，一方面扼杀了思想的浪漫，另一方面又在源源不断地制作出世俗的浪漫，每个人都在做着成功的梦想，并把这种梦想投注到文化艺术，从而生产出新的文化偶像。王朔有关成功、机会、野心、欲望等等的叙述(哪怕是一种失败的叙述），显然极大地吻合了这个时代的商业性文化需要，每个人都把自己装扮成一个“末路英雄”，同时又相信“我和别人不一样”,希望并没有被彻底抹去,成功成为另一种诗意的向往,王朔《给我顶住》等小说正是为大众制作了一个廉价的乌托邦幻境。

王朔拒绝了所有传统或现代的理想主义的精神性指令，而以纯粹的“个人角色”出现，那种知识分子所熟悉的思想背景（精英文化）已被无情驱逐，而转换成一种商业性的文化背景。在王朔的作品中,没有‘道理’(知识分子化的)可言。他嘲弄所

有知识分子化的精神或思想(传统或者现代),惟一存在的,是个人现世的野心和欲望。这种欲望排除了任何一种精神性的装饰，而与个人在商业社会的经验赤裸裸地直接遭遇。王朔毫不掩饰自己对商业性'成功'的向往,他说":我写小说就是要拿它当敲门砖，要通过它过体面的生活，目的与名利是不可分的……我个人追求体面的社会地位、追求中产阶级的生活方式”，[1]这种经济实利主义的态度曲折地传达了市民阶层在今天的文化要求。而事实上，王朔在小说中有关个人此在的生命状态的叙述，完全拒绝了那种过于精神化的存在思辨，而还原成一种简单的市民语言：我们就是这样，就是这样活着，就是这样想活得好些。王朔的“大白话”非常有效地表达了市民阶层在商业性社会的生活要求以及理想形态。

“个人角色”的出现以及所赢得的喝彩，意味着类似的精神在文化上的日渐沉沦以及精美思想的日渐疲软，由怀疑到拒绝昭示了精神在当下的深刻危机。知识分子所面临的，已经不仅仅是传统僵硬的意识形态的扼杀，还同时意味着市民阶层的商业文化的挑战。

商业文化构成王朔小说主要的思想背景（尽管小说人物屡次被新的经济秩序拒绝，但拜金主义的情感趋向已无法遏止），因此他们对僵硬的意识形态的破坏决不是来自知识分子的乌托邦传统。出人意料的是,这种破坏由于使用了'痞子'方式,而获得了知识分子难以想象的成功，在这种破坏中，已经不存在所谓的'扬弃',或者理性的审省;'一锅端'的方式使痞子式的破坏远比知识分子的反抗来得彻底。尽管这种破坏来源于某种经济实利主义的文化要求，但行动本身却解构了僵硬的意识形态，事实上，王朔小说的走红，相当程度来自于它的政治意味[2],从而亦获得了知识分子的首肯。

“破坏”在王朔的小说主要表现为一种话语行为，非政治场合的政治语言的滥用，反而获得了一种对政治的有效消解。王朔创造了这样一种'对话理论'在对话中,语词不再被意识形态所充盈，相反，它的意识形态涵义被逐渐抽空，从而形成一种反

① 《王朔访谈录》,《联合报》1993 年 5 月 30 日。

② 譬如,王朔说:“我希望淡化我们的小说的政治倾向。”(见《王朔自白》,《文艺争鸣》1993 年第 1 期。这也从另一个维度上，表现了王朔对政治意味的介入。

讽式的滑稽效果。神圣一旦成为滑稽，那么它的意义自然也就不复存在，王朔一方面实现了个人和社会的紧张关系，同时又在消解这种紧张。王朔把握了大众的文化心理（“中国人需要的那种发泄就是开玩笑式的”《王朔自白》),因此从某种意义上,他的“破坏”又绝对是温和中庸的，阅读者接受了一种安全的承诺，这正表现了中国的市民阶层某种怯懦的文化品格。

王朔不仅颠覆了某种极左的政治文化传统，同时这种颠覆还指向了知识分子整个的人文传统（包括价值标准），理想主义受到了无情的嘲弄，精神被一再地践踏。而这种嘲弄，却被认真地引入知识分子的讨论范畴，并被冠以“后现代”的理论预设。

回顾历史，知识分子的思想解放运动几乎都程度不同地伴有这种“痞子”式的破坏方式。魏晋士人“不顾细礼”的破坏方式已为世人所熟悉“朋友之集,类味之游,莫切切进德,訚訚修业,攻过弼违,讲道授业,'而是‘终日无及义之言,彻夜无箴规之益,诬引老庄,贵于率任”,流风所及,便有了葛洪所述“无赖之子,白醉耳热之后,结党合群,游不择类……携手连袂,以遨以集,入他堂室,观人妇女,指玷修短,评论美丑,不解此等何为者哉！或者不道主义，便共突前。……落拓之子，无骨骾而随俗者，亦以通此者为亲密，距此者为不恭……”（《抱朴子・疾谬》）。这种痞子式的破坏固然解构得相当彻底，但也同时导致了士人的堕落，而且并无力阻止传统的一再复辟。

这种痞子式的破坏在文化史上的反复作用，似乎昭示了这样一个悖论语境：文化批判如果不转化为痞子式的破坏，其对传统的颠覆就显得软弱无力；文化批判如果转化为痞子式的破坏，同时亦导致了文化的堕落，堕落的文化实际又消解了批判的意义。中国文化史的反反复复，难道真的证明了我们无能跳出这个悖论格式？然而不管怎么说，对这种痞子式的破坏都不应估以太高的文化评价。尤其在中国，知识分子素来缺乏一种坚定的信仰背景,侈谈‘痞子’的破坏,常会导致知识分子难以坚守最后的理性立场，而走向彻底的堕落，从而堵塞了任何一种新文化的重建可能（随文人的堕落亦有传统），并造成一种文化的恶性

循环。

王朔式的痞子能够进入知识分子的阅读范畴并得到某种程度的认同，可能与中国文人的某些心理特征有关。文人无行，素来与“痞子”有着一种血缘的近似关系，那种放荡不羁不拘细行的生活状态自然会引起文人的共鸣，某种传统文化（比如“道在屎尿”，“大雅至俗”)的影响,也常会督促文人进行这种“冒险的游戏”,似乎意味着在一种“至俗”的淤泥中证明自己“不染”的天性。“痞子”游荡在正统的社会秩序之外，拆解传统的道德和价值观念，对抗现实，自由自在的生命形态……，都自然引起文人的情感呼应。文人常常喜欢假充“流氓”，那种不规则的生活方式常能满足他们反抗规范的心理需要，至于奇矫造作故意有别于正常生活更是中国文人喜欢经常玩弄的小把戏（显示出一种文化的优越感）。而对于那些已经丧失操守无知且无聊的读书人来说,此时实在已和“痞子”毫无二致,王朔的作品中,那些“痞子”在作家面前，常会惊呼：“小流氓栽老流氓手里不丢份儿”，“过去我老以为自己是流氓……今儿算见着真流氓了”(《一点正经没有》),实在不算过分。

王朔小说中“没落子弟”的集体性意象无意间成了知识分子的自我写真。八十年代后期，文化逐渐走向衰败，昨天的光荣已经悄然远逝,等待“精英”的不再是鲜花与雷鸣般的掌声,而是一种普遍的冷漠与拒绝，王朔说：“我觉得咱中国的知识分子可能是现在最找不着自己位置的一群人。商品大潮兴起后危机感最强的就是他们，比任何社会阶层都失落。他们的经济地位已经丧失了……所以他们要保住尊严，惟一固守着的就是文化上的优势地位。现在在大众文化、通俗小说、流行歌曲的冲击下，文化上的优越感也荡然无存了。真有点一无所有的感觉”，[1]形容非常准确。他们把这种“破落户”的感觉带进王朔小说的阅读中,便自然在其中找到“相似之处”的共鸣。

王朔对自己小说的态度是相当矛盾的，他说：“我认为我的小说没有思想内涵，实际是有思想内涵的，无意义也是一种意义”,[2]这种带有文字游戏痕迹的强调，似乎说明了他由于缺乏某

①②《王朔自白》，《文艺争鸣》1993年第1期。

种归属感而产生的犹豫与不自信。王朔偏离了知识分子传统的文化轨迹,他不仅传达了某类‘没落子弟’的失意与痛苦,也表现了市民阶层在今天（商业性时代）的文化要求，王朔是一个非常典型的政治—经济转型期间的文化产物。当然，由于某种文化隔阂（主要来源于他的教育和阶层背景），王朔仍然无法充任一个新的市民阶层的文化代表。

五、关于“知识分子”

在王朔遭遇到的众多非议之中，最重要的一点乃在于他的反知识分子化倾向。他说：“我的作品的主题用……一句话来概括比较准确……就是‘卑贱者最高明，高贵者最愚蠢’。……像我这种粗人，头上始终压着一座知识分子的大山。他们那无孔不入的优越感，他们控制着全部社会价值系统，以他们的价值观念为标准，使我们这些粗人挣扎起来非常困难，只有给他们打掉了,才有我们的翻身之日。”[①]王朔在此一改其平时的玩笑态度，语言规范，非常严肃，同时由于他又一次习惯性地使用了政治语言(卑贱者最高明,高贵者最愚蠢),自然唤起知识分子自身遭遇的惨痛记忆，首先在情绪上形成一种极大的反感。他们尖锐地指出，这种反知识分子化的倾向，除了烙有拜金主义的印记，同时还沿袭了此前工农干部对知识分子的嫉妒和蔑视，因而积淀着几十年中国政治的风云。[②]

①见《王朔自白》，这段话还可见于《王朔访谈录》，文字略有出入，有可能它们出于同一次谈话记录。

②参见陈平原《近百年中国精英文化的失落》，《二十一世纪》1993 年第 6 期。

反观王朔自身，形成这种反知识分子化的倾向，原因又是极为复杂的，比如说，我们就不能排除他的某种个人心理。

王朔毫不讳言他对“文化人的发难”，带有“偏见和嫉恨”，“我没念过大学，成了作家后谁要是提对一个作家来说受高等教育是多么重要,我就认为这人是骂我､贬低我”;“咱走上革命的漫漫长路……受够了知识分子的气”[③]。这种“发难”固然源于王朔的某种偏激的个人心理，但有时偏激也能导致一种深刻，在王朔自觉把自己划出知识分子圈外时，反而能借此剥开知识分子“千年的虚伪的厚皮”。用不着回避，在整个社会大系统的制约下,近几十年来,文化界也沾染上官场陋习,等级排列,党同伐

③见《王朔访谈录》。王朔大概不是一个豁达的人，在他相当多的作品中都有这种耿耿于怀的心理流露，比如《我是狼》､《过把瘾就死》等。

异，尤其是那些无知且无聊的读书人，都会使王朔们失去对知识分子（包括文学）的神圣情感。

王朔事实上代表了这样一类人，他们才气横溢，但却来自社会底层或者偏远省份，他们依靠自身的天赋与后天的努力而得以跻身文坛，但在这过程中，却的确充满艰辛与不足为外人道的苦涩。在遍尝世态炎凉之后，自然产生某种与“正统”的对立，并以自己的成功反证出“正统”的腐朽与没落。王朔在《动物凶猛》中不无感触地说：“我感激我所处的那个年代，在那个年代，学生获得了空前解放，不必学习那些后来注定要忘掉的无用的知识。”在中国历史上，素来存有这种知识分子内部的对立与争斗，来自民间的知识分子常依恃自身的才华和丰富的生活经验（包括操作能力）嘲笑或反抗所谓的“精英”知识分子（在某些特殊的条件下，甚而导致出整个社会的政治斗争），王朔只是重演了这一事实而已（我们实在无法把王朔排除在知识分子之外，除非他放弃写作）。从某种意义上，它又蕴含了一种“天才”对“平庸”的嘲弄,并不全是‘平民心态’的流露。

在这种偏激情绪的导引下，他们首先在情感上便与“精英文化”产生了一种疏离姿态，进而导致全面的盲目拒绝（比如他们拒绝‘作家’的身分指称,自称是‘写字匠’),这种拒绝,一方面击中了“精英文化”的弊端甚而要害，另一方面也导致做作、浅薄甚而狭隘（痞子式的破坏显然同这种拒绝有关），过于拘囿自己的生活经验（以及相应的民间文化形态），难以进入一个更为阔大的精神境界（往往造成一种叙事上的话语反复）。

然而，王朔同知识分子（以及他们所恃的精英文化立场）之间的确存在着思维方式以及价值观念上的差异。王朔来自另一种文化背景，带有混和着贵族的没落气息和经济实利主义的商业烙痕。今天，知识分子不仅面临着传统的僵硬的意识形态的威胁，同时还面临着商业文化的挑战。在这种文化的影响下，人的存在被简单地归纳为物质性的生存，精神被无情地驱逐，终极价值以及相关的伦理体系日渐沦丧，理想主义以及相应的乌托邦幻想受到庸俗的挑剔和嘲弄。在竞争日益加剧并且世俗性的

成功成了惟一的光荣的时代，知识分子往往成为缺乏生存能力的证明标志（四体不勤五谷不分的传统意象再一次复活），理所当然地受到大众的冷漠和轻蔑。王朔在对知识分子的刻薄嘲弄中，不经意地推出了"顽主"文化的生活理想："那种向往已久的现代的中产阶级的体面生活"。这种商业文化背景下的痞子破坏不可能具有持续的生命，用不了多久，王朔将以优雅的白领形象在公众面前出现，传统的中庸哲学也会再次复活，他们最终将会放弃一些根本性的反抗，承认一些现状的不可改变。在《我是你爸爸》中，马锐对他爸爸说："你是我爸爸，我是你儿子，别的想是什么也不是，咱们谁也别强迫自个儿——从今后"，马林生看了一眼儿子，神情严肃："你真懂事，儿子。"在拒绝了强大(尽管带有乌托邦记痕)的精神导引后，痞子势必走向"招安"，这也正是商业文化的实用主义影响所致。

而另一方面，王朔的批评也暴露了"精英文化"的某种内在的缺陷，知识分子把人的存在过于精神化，它高雅但却缺乏蓬勃的生命活力，因而无力回应商业化时代人的（比如市民阶级）实际的物质性的生存要求。文化的优越感转化成一种权力要求，狂妄地企图充当社会实践的策划者，因此在思想运动的后面，常常要求一种政治一文化的行动，要求以政治一文化的重建来带动整个社会经济的发展，但是它又绝难接受精神转化成一种粗鄙性的物质实践，很难允许"思想的走样"，从而使思想永远停留在精神的范畴而难以获得真实的（尽管是粗鄙的）实践支持。他们过于浪漫（或者过于诗意），相信人民的生存困境在于人民并不理解自己的权力和意愿。因此文化启蒙的任务就在于把人民的权力和意愿还给人民，这种启蒙意识又同传统的"人性善"思想有效地结合在一起，从而坚定了他们在文化上的使命感与责任感。因此，当他们看到，在人民中间自发地成长出经济意识，并为这种意识所左右，转向一种粗鄙化的社会经济实践（同时拒绝了知识分子的乌托邦干预），便自然感到极度的失重与疲惫，这时"人民"不仅成了"庸众"，同时亦对自身的文化信念产生怀疑进而陷入虚无主义的泥淖。在中国现代史上，知识分子（包括

他们所恃的精英文化立场）的文化努力，常常造成价值一事实的分离，而正是在价值一事实的辽阔距离之间，往往容易产生痞子的破坏和别具野心的政治蛊惑。

王朔执著于自己的“个人角色”，看到了价值一事实之间的辽阔距离（它造成这样一种假象：精神成了我们时代的奢侈的装饰物），王朔不仅表现出对传统意识形态的疏离，同时亦对知识分子（话语）表现了极度的不信任。在王朔的小说中，“作家”常常首当其冲，成为“无知且无聊的读书人”的典型范例，比如《顽主》中的宝康和赵尧舜，《一点正经没有》里的古德白，等等。而在《一半是火焰，一半是海水》中，干脆称作家“就是那伙写东西的骗子”。《玩得就是心跳》里，则表现出对所有语言的不信任，方言在广州宾馆教导她的女朋友百珊：“记住，说什么你都听着，都答应着，完了就完了，千万别当真，要不你还得挨涮”，过了一会儿，方言又承认自己也是这样：“十句话有七八句是虚的”，百珊问是不是总是这样，他言之凿凿地说：“任何人任何时间任何地点”。方言对谎言的议论，固然解构了传统意识形态的虚伪性，同时也表达了对所有语言的不信任，在与社会疏离的同时，也意味着与知识分子（包括他们所恃的精英文化立场）的话语疏离。然而，在王朔拒绝了对语言的信任时，同时使自己陷入了这样一种悖论情景，也就是说，既然所有的语言都是谎言，那么王朔的小说是否也是一种谎言，是不可信任的（“就是那伙写东西的骗子”）？在这一点上，王朔的态度相当矛盾，他有时称自己的作品“就是逗老百姓玩，人人做个梦玩”，有时又拿出“真实”的尺度，认为自己“求真求实”，把“真实的告诉大家”[①]有时认为自己的作品“没有思想内涵”，但同时又说：“实际是有思想内涵的,无意义也是一种意义。”(《王朔访谈录》)在这种含糊其辞的背后，王朔仍企图建立自己的“话语权威”。王朔拒绝的是一种集体性语言（传统的意识形态和知识分子的精英话语），他相信自己的生活经验，并且认为只有这种个人性的存在经验，才是惟一真实可信的叙述。但是在叙述（写作）过程中，私人语言是不存在的，王朔仍然代表了一个“类”，只是他并不清楚这个“类”究竟是什么。

①江迅:《“顽主”王朔》，《文学报》1992 年 5 月 14 日。

在某种意义上，他对知识分子的激烈攻讦，正是对自己的某种不自信的表现，它似乎也从另一个侧面表明，商业文化（包括市民阶级）在今天仍然处在一种含糊其辞面目不清的状态。

而在我的阅读感觉中，王朔的反知识分子化的倾向，同时还含有一种“符号”的能指意味。在他的小说中，知识分子常常作为一种传统的虚伪与堕落象征，比如刘炎的父亲是一个语言学专家(不断地奸污自己的女儿)(《玩得就是心跳》),杜梅的父亲亦是一个学有专长有特殊贡献的人（他为了情人而谋杀了自己的妻子）（《过把瘾就死》）。王朔在对正统规范和秩序的挑战中，显然有意回避（或轻描淡写）了自己曾经所属阶层的暴露和批判，不能不说这是一种非常怯懦的表现。他说：“人总要反对什么吧”,“打别人咱也不敢,重了有大狱,轻了半残,打他们(知识分子)是雷公打豆腐拣软的捏”,(《王朔访谈录》)用王朔自己的话说，实在近于“无耻”了。这也似乎表明所谓商业文化（包括市民阶级）在今天所能具有的怯懦品格。

结　语

王朔的小说表现了一些没落的“贵族”子弟如何因为政治幻境的破坏而转向一个新的经济秩序,在这个过程中,商业文化构成了他们主要的精神背景,他们的失意、痛苦、彷徨、茫然构成了一种对整个传统秩序和文化的痞子式的颠覆力量。过高地估计王朔小说的思想涵义(比如冠以‘后现代’的称呼)并不怎么适宜。然而，王朔先期传达了商业文化在我们这个时代的精神要求，在某种程度上,充当了(非自觉地)市民阶层的文化叙述人。随着市民阶级的逐渐崛起和壮大,商业文化将弥漫我们的今后时代,并有力量抗衡传统的知识分子文化(精英文化),知识分子必须为之严肃思考并对自己的传统进行认真的反思。从这个意义上说，王朔的小说将被替代，但其产生的潜在影响却将持续相当长的时间。

（选自蔡翔《日常生活的诗性消解》，
学林出版社 1994 年 12 月出版）

1989 年后国内诗歌写作的本土气质、中年特征与知识分子身分

欧阳江河

一、讨论范围及术语说明

本文讨论的范围限于 1989 年以后中国国内的诗歌写作。我把写作现状、作为历史的写作、可能的写作放在一起讨论，把语言的历史成长及个人成长、风格的一般特征及个人特征放在一起讨论，目的是想对转型时期国内诗歌写作的历史转变作出初步的考察和说明。我所讨论的问题，与其说是概念和归纳的产物，不如说是理解力和想象力摆脱次要问题的纠缠之后，摆脱功利上的考虑之后，专注于写作本身的产物。可以把对写作的专注看作削弱先人之见、形成新的视野和新的见解的持续努力——显然，这是一个诗歌写作和诗学批评的客观进程。任何个人对它的描述和讨论都不可避免地带有两种截然不同的成分：一种是确定的、了断性质的，另一种则是犹豫的、变化的、有待证实和补充的。这是我想事先说明的第一点。

我想说明的第二点是，本文采用了诸如知识分子写作、中年写作、本土风格及本土气质这样的提法，这在很大程度上是为了陈述的方便，提法本身并无严格的理论界定。不过，我采用以上这些比较具体的提法，从而避开通常使用的现代主义和后现代主义这一类理论术语，是因为我不打算在理论的范围内确立一个讨论的起点，我只是想使讨论更切合诗歌写作的实际情况。这里，我想占用一些篇幅来说明我避开现代主义和后现代这类术语的三个方面的考虑。其一，这类术语通常是针对文学史（主要是西方文学史）上某一特定历史时期文学思潮的主要特征提出的，它们都“要求有一个既能说明其类型又能说明其年代、既有历史性又有理论性的定义”，[1]这些定义通常是“环绕着往事

① 英国 Malcolm Bradbury 和 Jams Mcfarlane 所著《现代主义的称谓和性质》,转引自中文版《现代主义文学研究》(上),中国社会科学出版社,第 203～240 页。

① ② ③ ④ ⑤ 英国 Malcolm Bradbury 和 Jams Mcfarlane 所著《现代主义的称谓和性质》，转引自中文版《现代主义文学研究》(上)，中国社会科学出版社，第 203～240 页。

⑥ 转引自《现代主义文学研究》(上)，第 204 页。

形成的”，[1]是为了便于集中讨论而从批评的立场提出的，而本文的讨论则主要是关于写作的。其二，现代主义和后现代主义，作为术语其内涵“可以由正变到反”，[2]人们完全可以用同一个术语去涵括完全不同的事实。例如“现代”这个术语，按照几位西方批评家的说法，它既可以用来“界说一种历史上正在消失或已经消失了的特殊风格类型”，[3]又可以用来“涵括它所造成的一种永远是现代的事态和人的思想观念状态”，[4]既可以说“现代主义是一种神秘的私有的艺术”，也可以宣称“现代主义的本质在于它的国际性”，[5]至于“后现代”这一术语，其涵义的混乱和宽泛更是人所共知。这样的情况并不鲜见：当人们从这类术语出发去说明和澄清某些具体问题时，常常发觉讨论实际上只是在术语之间进行的，具体问题反而无关紧要。因此，当我想确定一个比较小的、比较有效的范围来讨论中国国内诗歌现状时，某些理论术语并不那么适宜。其三，现代主义和后现代主义作为表述某种历史概念的术语，包括了这样一种转变；从关注文学对人类境况的描述，转向关注表达本身的风格、技巧和自律的形式。如果将这一转变理解为文学自身历史的一场革命，那么，困惑会随之产生；在这里，革命是指带来广泛影响和意外观念动荡的深刻变化，还是依据革命这个词的拉丁文（revolution）原意，含有回转、恢复原状的意思？而且，无论从现实的还是从形而上学的意义上说，对革命都有两种相互矛盾的理解：一种是发动者和参与者的理解，认为革命是对‘飘忽不定的思想’的解放 另一种理解来自那些在革命中遭受损害的人，他们认为革命最终意味着增加各种集体因素和所谓历史趋势对个人的控制。两种理解都各有其准确性和深刻性，但又各自含有偏见的成分。奇怪的是，如果试图把两者结合起来用以阐明文学的现状，结果可能更加片面。因此，英国诗人赫伯特 · 里德（Herbert Read）宁愿将现代主义文学运动看作是一种决裂、转移和清算，而拒绝将其称之为一场革命。[6]如果这个看法是有道理的、大致准确的，那么，现代主义以及晚些时候的后现代主义理论，它们对写作状况的描述显然都含有清算、甄别、事后处理这样的意图。例如，某些后

现代理论家为抵制他们认为已经过时的“制度分析”而提出来的“分裂分析”方法，就明显含有上述意图。但我认为，仅仅从事后追述的立场来讨论中国国内诗歌写作现状是不够的，真正有效的讨论，同时还应该是与写作进程并行甚至先于这一进程的把握和预示，它应该对固有成见受到扼制后呈现出来的写作趋势予以特殊的关注。

二、回顾与转变

1989 年是个非常特殊的年代，属于那种加了着重号的、可以从事实和时间中脱离出来单独存在的象征性时间。对我们这一代诗人的写作来说，1989 年并非从头开始，但似乎比从头开始还要困难。一个主要的结果是，在我们已经写出和正在写的作品之间产生了一种深刻的中断。诗歌写作的某个阶段已大致结束了。许多作品失效了。就像手中的望远镜被颠倒过来，以往的写作一下子变得格外遥远，几乎成为隔世之作，任何试图重新确立它们的阅读和阐释努力都有可能被引导到一个不复存在的某时某地，成为对阅读和写作的双重消除。

才华横溢的年轻诗人海子和骆一禾的先后辞世，将整整一代诗人对本性乡愁的体验意识形态化了，但同时也表明了意识形态神话的历史限度。对诗人来说，这意味着那种主要源于乌托邦式的家园、源于土地亲缘关系和收获仪式、具有典型的前工业时代人文特征、主要从原始天赋和怀乡病冲动汲取主题的乡村知识分子写作，此后将难以为继。与此相对的城市平民口语诗的写作，以及可以统称为反诗歌的种种花样翻新的波普写作，如果严格一点，也许还得算上被限制在过于狭窄的理解范围内的纯诗写作——所有这些以往的写作大多失效了。我不是说它们不好，就作品本身而言，它们中的某些作品相当不错，但它们对当前写作不再是有效的，它们成了历史。在这种情境中，我们既可以说写作的乌托邦时代已经结束，也可以说它刚刚开始。

有没有一种新的写作可能性呢？比如，对抗主题的诗歌写作？我曾在 1988 年写的一篇论述实验诗歌的文章中使用过“对

抗 ’这个词。1989 年在人们心灵上唤起了一种绝对的寂静和浑然无告，对此，任何来自写作的抵消都显得无足轻重，难以构成真正的对抗。写作既不能镇痛，也不能把散落在茫茫人群中的疼痛集中起来，使之成为尖锐的、肯定的、个人性质的切肤之痛，极限之痛；既不能减缓事后的、回想中的恐惧，也不能加速恐惧的推进，如果它最终能推进到生死两忘、鞭笞和赞美混而不分的境界的话。文学中的地狱不过是为命名天堂而制造出来的一个对称意义上的理由，或者说是一种需要。浮士德先生需要魔鬼相当于他需要上帝，这种需要是任何价值判断体系都难以排除的。因此，当某种可怕的历史景观实实在在地呈现出来时，我们发觉写作无力做出真正有效的反应。预想中的对抗主题并没有从天上掉下来。这当然有现实方面的原因，但主要还是因为精神上的原因。任何历史景观都可以从人的心灵影像中找到它的摹本，换句话说，地狱在我们心中。当然，也有诗歌写作方面的具体原因。一方面因为继《今天》后从事写作的诗人普遍存在“影响的焦虑”,不大可能简单地重复《今天》的对抗主题。另一方面是由于原有的对抗诗歌读者群已不复存在。对一般人来说，那个事件并不像文化大革命那样变成了日常生活，它仅仅是个新闻性质的事件，鲜有其人将之视为精神上的事件加以深究。因此，不存在对于对抗诗歌的阅读期待，最多只存在对有助于集体遗忘的消费性纪实文学的需要。国际读者对于留在国内坚持诗歌写作的人来说，也只在象征的意义上存在，难以影响实际写作进程。除了这些外部原因，还有一个关键的原因：对诗人来说，也许最重要的还不是对具体事件的看法，而是持有这些看法的人的命运。抗议作为一个诗歌主题，其可能性已经被耗尽了，因为它无法保留人的命运的成分和真正持久的诗意成分，它是写作中的意识形态幻觉的直接产物，它的读者不是个人而是群众。然而，为群众写作的时代已经过去了。

1989 年将我们的写作划分成以往的和以后的。过渡和转变已不可避免。问题是，怎样理解、以什么方式参与诗歌写作的历史转变？个人怎样才能在这一进程中体现出与众不同的禀赋、

气质、想象力以及语言方式、风格类型的历史性成熟？由于以往写作中延续下来的诗学系统依然在起作用，尤其是，由于价值体系的预先规定，许多诗人发现自己在转型时期所面临的并不是从一种写作立场到另一种写作立场、从一种写作可能到另一种写作可能的转换，而仅仅是措辞之间的过渡。这种过渡往往是零碎的、即兴的、非连续性的，不具备文学史的意义，除非它能够预先纳入罗兰·巴尔特(Roland Barthes)所说的零度写作状态。但实际上这种中性的写作状态在当时对我们并不合适，我们更多地是处于与之相反的状态中从事写作。因此，过渡和转换必须首先从语境转换和语言策略上加以考虑。语境（context)批评的倡导者穆瑞·克雷杰(Murray Krieger)给语境下的定义为："宣称诗歌是一种结构严谨、强制、最终封闭式的前后关系。"[①]语境关注的是具体文本，当它与我们对自身处境和命运的关注结合在一起时，就能形成一种新的语言策略，为我们的诗歌写作带来新的可能和至关重要的活力。长时间徘徊之后，我们终于发现，寻找活力比寻找新的价值神话的庇护更有益处。活力的两个主要来源是扩大了的词汇（扩大到非诗性质的词汇）及生活（我指的是世俗生活，诗意的反面）。这种活力在很大程度上是由变化带来的阶段性活力，它包含了对变化和意外因素的深思熟虑的汲取，并且有意避开了已成陈迹、很难与陈词滥调区分开来的终极价值判断，将诗歌写作限制为具体的、个人的、本土的。这种写作实际上就是西川、陈东东和我在早些时候提出来，后来又被肖开愚、孙文波、张曙光、钟鸣等人探讨过并加以确认的知识分子写作。诗歌中的知识分子精神总是与具有怀疑特征的个人写作连在一起的，它所采取的是典型的自由派立场，但它并不提供具体的生活观点和价值尺度，而是倾向于在修辞与现实之间表现一种品质，一种毫不妥协的珍贵品质。我们所理解的知识分子写作具有两重性，一方面，它证实了纳博科夫（V. V. Nabokov）所说的"人类的存在仅仅决定于他和环境的分离程度"[②]；另一方面，它又坚持认为写作和生活是纠结在一起的两个相互吸收的进程，就像梅洛-庞蒂(M. Merleau-Ponty)所说的，语

①转引自《欧美文学术语词典》(美国 M. H. Abrams 著，北京大学出版社),第 213 页。

②转引自《美国当代文学》(上),第 371 页。

言提供把现实连在一起的“结蒂组织”[1]。一方面，它把写作看作偏离终极事物和笼统的真理、返回具体的和相对的知识的过程，因为笼统的真理是以一种被置于中心话语地位的方式设想出来的；另一方面，它又保留对任何形式的真理的终生热爱。这是典型的知识分子诗歌写作。如果我们把这种写作看作 1989 年来国内诗歌界最重要、最具代表性的趋势，并且，认为这一趋势表明了某种深刻的转变，那么我在以下讨论中提出的三条大致清晰、前后贯穿的线索，或许能为上述看法提供某些可资参考的依据。

① 转引自国际哲学与人文科学理事会主办的《第欧根尼》（中文版 1989 年，总第 10 期），第 24 页。

三

线索之一,中年特征 写作中的时间

显然，我们已经从青春期写作进入了中年写作。 1989 年夏末,肖开愚在刊载于《大河》上的一篇题为《抑制、减速、开阔的中年》的短文中明确提出了中年写作。我认为，这一重要的转变所涉及的并非年龄问题，而是人生、命运、工作性质这类问题。它还涉及到写作时的心情。中年写作与罗兰·巴尔特所说的写作的秋天状态极其相似：写作者的心情在累累果实与迟暮秋风之间、在已逝之物与将逝之物之间、在深信和质疑之间、在关于责任的关系神话和关于自由的个人神话之间、在词与物的广泛联系和精微考究的幽独行文之间转换不已。如果我们将这种心情从印象、应酬和杂念中分离出来，使之获得某种绝对性；并且，如果我们将时间的推移感受为一种剥夺的、越来越少的、最终完全使人消失的客观力量，我们就有可能做到以回忆录的目光来看待现存事物，使写作和生活带有令人着迷的梦幻性质。王家新在《持续的到达》一诗的第七节写到：

传记的正确作法是
以死亡开始，直到我们能渐渐看清
一个人的童年

这是对时间法则的逆溯。我在《咖啡馆》一诗中也以逆行的方法对时间做了截取、剪接、粘贴和定量的处理，使时间成为仅仅留下暗示但没有实际发生的某种气氛。在这里，时间不过是“一种向四面八方延伸而没有明显中心的块茎”。我这样处理时间，实际上包含了中年写作对量度的强调，这是中年写作的一个突出特点。与青春的定义“只有一次、不再回来”不同，中年所拥有的是另一种性质的时间，它可以持续到来，可以一再重复。用一年或更长的时间去重复一天，用复数重复单数，用各种人称重复无人称。就好像把已经放过的录像带倒过来从头再放。

……把已经花掉的钱
再花一次，就会变得比存进银行更多。

这样的诗句在我们的青春期写作中是不会出现的。这里面除了带有中年的某种偏执、怪癖和有意识的饶舌成分外，还包含了一个差别。青年时代我们面对的是“有或无”这个本体论的问题，我们爱是因为我们从未爱过，我们所思想、所信仰和所追求的无一不是从未有过的。但中年所面对的问题已换成了“多或少”“轻或重”这样的表示量和程度的问题，因为只有被限量的事物和时间才真正属于个人、属于生活和言词，才有可能被重复。重复，它表明中年写作不是一次性的，而是可以被细读的；它强调差异，它使细节最终得以从整体关系中孤立出来获得别的意义，获得真相，获得震撼人心的力量。这正是安东尼奥尼（M. Antonioni）在《放大》这部经典影片中想要揭示的，也正是布罗茨基（Joseph Brodsky）“让部分说话”这一简洁箴言的基本含义。整体，这个象征权力的时代神话在我们的中年写作中被消解了，可以把这看作一代人告别一个虚构出来的世界的最后仪式。

但是，永远不从少数中的少数
朝那个围绕空洞组织起来的

摸不着的整体迈出哪怕一小步。永远不。

然而，放弃整体并不意味着我们放弃了历史。我们称之为历史的东西，实际上并不是已知时间的总和，而是从中挑选出来的特定时间，以及我们对这些时间的重获、感受和陈述。它一旦从已知时间中被挑选出来，就变成了未知的、此时此刻的、重新发明的。诗歌中的时间是不确切的，它既可能是诸多已逝的、将要到来的时间中的一个时间取消了其他时间，也可能是这个时间的自行取消，它的消失过程与显现过程完全重合。有时候，走向未来与回到过去是一回事。至于写作的时间以什么方式在公众的时间观念中得到证实，这是个次要问题。诗人要做的只是选定哪一个时间为"现在",由此开始(或是结束)写作。这对我们是个真正的考验，因为现在是由不确定的东西构成的，要给现在定量，并由此确定其本质，就像要回答米沃什（C. Milosz）提出的"蛇的腰有多长"[①]这一著名问题一样是困难的。"现在"是中年写作的一个时间之谜。"现在"的另一个提法是：两端之间（例如在我们的作品中频繁出现的"中午"这个词，它实际上是"中年"这个词的缩减和定量），就像蛇的腰是去掉头尾之后剩下的中间部分。

起伏的蛇腰穿过两端，其长度
可以任意延长，只要事物的短暂性
还在起作用。

这就是"现在之谜"它是寓言性质的时间,在被限制的过程中变得不受限制。如果说，我们在青春期写作中表现的是一种从现在到永远的线性时间,那么,这个"永远"已经从中年写作中被取消了，代替它的是"短暂性"。只有事物的短暂性才能使我们对事物不朽性的感受变得真实、贴切、适度、可信。

我不厌其烦地讨论中年写作的时间性质，是因为这个间题对我们的写作有实质的意义。已故诗人海子写过一首长诗《土

① 见 C. Milosz 所著《思想的禁锢》一书。

地》，这首诗最重要的部分是由诗人对不朽事物的渴望构成的。这首诗处理时间和空间的方法集中体现了青春期写作的基本特征，其中最能说明问题的是从所指游离出来的能指像滚雪球似地无限度扩大，内部缺少趋于无穷小的形式要素，因而使作品找不到足以形成结构力量的借喻基点，其结果是写作成了越来越多、还会更多的一个堆积过程。中年写作与此相反，它是一个不断减少的过程：这是一个与诗的长度无关的写作过程。因此，某些南方诗人进入中年写作后采取了与海子完全不同的方法。例如,肖开愚在《军队与圣哲之歌》中,试图将可以无限延长的时间从运动中缩短的时间中剔除出来，使之在掐头去尾后有可能与不朽事物构成数学意义上的对位关系，这样做带来了另一种可能性：语言在摆脱了能指与所指的约束、摆脱了意义衍生的前景之后，理所当然地变成了中性的、非风格化的、不可能被稀释掉的。用这样的语言去陈述某些东西，就会使之变得不可陈述。显然，这体现了某种新的语言策略。按照肖开愚自己的说法，他的《白矮星》一诗表达了对‘ 坍塌 ’的向往。这里的‘ 坍塌 ’是指结构为零的某种状态，它不是结束，而是意大利符号学家艾柯（Umberto Eco）所提出的“ 居中调停力量 ”。[1] 换句话说，“ 坍塌 ”的诗意在于它不是词汇本身所想要指出的，也不是词汇实际指出的，而是两者之间互为指涉(intertextuality ）的空隙。这个空隙所标示出来的时间就是现在，它是趋于无穷小的一种实质，是一切现存事物的消失点。翟永明的组诗《死亡图案》所处理的是与肖开愚的‘ 坍塌 ’相平行的一个主题 弥留 ,这同样是一个两者之间互为指涉的时间过程。翟永明采用介于典籍与碑铭、直陈式口语与阐释性箴言之间的复合性质的汉语来记录七个弥留的夜晚，使之与上帝七日创世的传说相对应。死亡在“ 母亲 ”和“ 我 ”这一对比关系中是实际进程，在“ 你 ”和“ 我们 ”之间是一个寓言 ,在‘ 我 ’和‘ 我们 ’之间则是一个简单的括弧。死亡主题是复合性质的，死亡本身不是一下子就发生的。类似的感受我在《晚餐》这首短诗中也曾表达过：

①转引自《符号学与文学》第 147 页。

午间新闻在深夜又重播了一遍。
其中有一则讣告：死者是第二次死去。

反复死去，正如我们反复地活着，反复地爱。死实际上是生者的事，因此，反复死去是有可能的 这是没有死者的死亡，它把我们每一个人都变成了亡灵。正如纳博柯夫说过的，“死亡是人人有份的。”[①]对中年写作来说，死作为时间终点被消解了，死变成了现在发生的事情。现在也并不存在，它只是几种不同性质的过去交织在一起。中年写作的迷人之处在于，我们只写已经写过的东西，正如我们所爱的是已经爱过的：直到它们最终变成我们从未爱过的，从未写下的。我们可以把一首诗写得好像没有人在写，中年的写作是缺席写作。我们还可以把一首诗写得好像是别的人在写，中年的写作使我们发现了另一个人，另一种说话方式。

你将眼看着身体里长出一个老人
与感官的玫瑰重合，像什么
就曾经是什么。

有两个西川，一个讲英语，一个讲汉语“在一种语言中是疯狂而在另一语言中却可能是神智正常。”[②]有两个万夏，一个在酒吧，另一个终生在监狱：“辩护词是从另一桩案子摘抄下来的／其要点写进了教科书。”翟永明也有两个，一个是印成铅字的叫翟永明，另一个是口语的或手写体的叫小翟“小翟 我学江河这样称呼你”。[③]这里的江河指我本人，不是现居纽约的那个江河。江河是我身份证上、档案材料里、生活里的名字，欧阳江河则是写作结束后的一个署名。我不知道哪一个才是我：“人们以假眼睛打量一个合成人。”“谁在说话？”《度》的叙述者在临终前这样问。”[④]

有一点是确切无疑的：我们都是处在过去写作。我们在本质上是怀旧的，多少有些伤感。多年前柏桦就写下了这样的诗

①转引自《美国当代文学》（上），第 371 页。

②转引自国际哲学与人文科学理事会主办的《第欧根尼》（中文版 1989 年，总第 10 期），第 30 页。John W. Murphy所著《后现代主义对社会科学的现实意义》。

③转引自奚密写给翟永明的私人信件。

④转引自法国 Bordas 出版社 1982 年版《法国现代文学史》中文版（湖南人民出版社 1989 年版）第 371 页。

句“惟有旧日子带给我们幸福”。我们的过去，我们的旧日子并不是由可以追想的往事构成的，它们只是供恍惚的暗示，某种心情，以及“小的碎片，特别小的碎片”。尽管“我们永远不能最终发现它原来曾是什么，以及作为历史的结果它现在是什么”，[1] 但只要是处在过去的秋天景色之中，处在过去黄昏的微弱光线之中，处在过去的形象和摹本之中，就能带来一种精神上的安慰，使写作变得深邃，悠久。我们各有各的过去。翟永明的过去与“母亲”这个词的多重引申义有关。柏桦的过去则是父系的，因为他需要一个父亲作为中介，使自己能够成为这个世界的热烈孤儿。西川的过去可以一直追溯到荷马时代。钟鸣有一个精心考据的过去，植物或纸的过去。陈东东有一个城堡的、或是双重大海的过去。而孙文波只承认包含在眼前事物中的过去，这可能是更为久远的过去，他在《散步》一诗中写道：

①引自《论传统》（中文版，上海人民出版社 1991 年版），第 215 页。

> 老人和孩子是世界的两极，我们走在中间。
> 就像桥承受着来自两岸的压力；
> 双重侍奉的角色。从影子到影子，
> 在时间的周期表上，谁能说这是戏剧？

线索之二，本土气质：语言中的现实

写作与现实的关系是一个老而又老的理论问题，但在具体的写作中，它却是一个常新的、无法回避的、时时处处都富有挑战性的问题。我认为，如果说 1989 后国内一些主要诗人在作品中确立起了某种具有本土气质的现实感，那么，它们主要不是在话语的封闭体系内，而是在话语与现实之间确立起来的。这意味着我们实际上不再采用一种特殊语言——例如，十八世纪英国“新古典主义”诗人们依据贺拉斯（Horace）在《诗艺》一书中提出的“仪轨”（Decorum）准则所采用的“诗意辞藻”（poetic diction），按照艾布拉姆斯（M. H. Abrams）的说法，他们和托马斯·格雷（Thomas Gray）一样，相信“时代的语言从来就不是诗的语言”——来写作，而主要是采用一种复合性质的定域语言（regis-

ter），即基本词汇与专用词汇、书写词根与口语词根、复杂语码（elaborated code）与局限语码（restricted code）、共同语与本地语混而不分的语言来写作。显然，这是汉语诗歌写作在语言策略上的一个重要转变，它涉及语码转换（code-switching）和语境转换，这两种相互重叠的转换直接指向写作深处的现实场景的转换。所有这些都表明写作者希望借助改变作品的上下文关系重新确立写作的性质。如果我们将诗歌写作视为诗人与读者之间的一种特殊类型的对话，那么，根据两位美国社会语言学家的研究，语码转换可以定义为"在同一次对话或交谈中使用两种甚至更多的语言变体"。[1]至于语境转换，我的理解是在同一个作品中出现了双重的、或者是多层的上下文关系。这里不打算从社会学的角度去讨论诗歌语言，但我想指出，当前的汉语诗歌写作所采用的是一种介于书面正式用语与口头实际用语之间的中间语言，它引人注目的灵活性主要来自对借人词语（即语言变体）的使用。这种使用就是语码转换，它从表面上看是即兴的、不加辨认的，但实际上却是深思熟虑的。尤其值得注意的是，中间语言对转换过程中的借入词语的语义、语法和音速都有一种奇异的"过滤作用"，它往往有助于写作者理解写作中"预期的行为是什么，偏离预期行为的可允许度又是什么"。[2]例如，在陈东东《八月》一诗中起主要过滤作用的变项（variable）是"直升飞机"一词，它在这首具有抒情的轻盈气氛的诗中是典型的非确认的借词（从专用的行业术语中借入的），它对诗中的其他词汇构成了某种程度的干扰，这些词汇又反过来改变了它本身的性质。这不仅是由于"直升飞机"一词的突然性（其出现没有事先的预示），它的重量（由于"蜻蜓"一词而有所减轻），它的滞空状态（与"悬挂"一词相关，是对诗中的经过、走远、跃上等动态词语的消解），以及它的声音（没有在诗中直接出现，而是由距离暗示出来的，它实际上取消了诗中反复出现的"高昂的一小节"这一蕴含着人文因素的声音，并取消了"幻想的耳朵"），而且由于它作为抒情场景对立面的一个具有修辞上的障目效果的硬事实，在与"政治琴房"这一显然有些突兀的词组之间完成对等性质的

①② 引自美国语言学家卡罗尔·司玛腾及威廉·尤利所著《双语策略：语码转换的社会功能》一文，见《社会语言学译文集》（北京大学出版社），第199、200页。

语码转换的过程中，强调了它作为国家机器象征物的超语义指涉，但同时又暗示了现实在写作中的可塑性，这种相当隐秘的可塑性由于‘直升飞机’向‘蜻蜓’所代表的自然世界的转换，以及蜻蜓从影子存在向肉体存在的转换而得到了证实。陈东东在另一首题为《病中》的短诗里，采用典型的南方文人笔法为我们勾勒出具有色情倾向的政治风景，他把医院、护士、注射等暗示疾病状态的现代词汇安放在一个古代庭园的虚拟场景中，它们围绕一个“重要的老人”组织起可疑的现实，其中的权力介于古代禁药和当代性无能、‘滞留的太阳’和‘大雨’、花园和坟墓之间。

上述场景显然是文本的场景，它所指涉的现实是文本意义上的现实，也就是说，不是事态的自然进程，而是写作者所理解的现实，包含了知识、激情、经验、观察和想象。像这样的文本现实我们可以从西川、肖开愚、钟鸣、柏桦、翟永明、孙文波、孟浪等其他诗人的作品中找到，其中的多样性要素构成了在中世纪戏剧里被称之为“同台多景中每个单景”的那种东西，它们给以上诗人在各自的作品中加以陈述的本土现实增添了复杂和精细的语言成分。一种追求混合效果的汉语和一种清澈的汉语，表明诗歌写作不仅在风格和趣味方面是有区别的，而且在写作性质上都存在不同的理解和追求。例如在同样含有过来人眼光和语气的两首诗作中，西川的《致敬》写得澄澈透明，现实仿佛是很深的幻象从词语透出来，具有见证的、箴言的性质；而翟永明的《咖啡馆之歌》尽管行文舒缓，但依然能感觉到其语言张力来自文本现实与非诗意现实在语义设计这一层次上的含混重叠，它与句式的整齐变化形成了有趣的对比。肖开愚在最近完成的《台阶上》这首长诗中也采用了混合风格的汉语，这首诗采用挤压、分类、索引、错置、混淆的方法处理经验和知识这两个截然不同的世界，作者在作品中精心设置了一连串关于意思（sense）的圈套和环节（这里的“意思”按罗兰·巴尔特的说法是指“一个过程”），其中的语码转换不仅在词汇选择上、而且在读音变化上都是定域的，转换分别是在图书馆与日常生活这两个对立场景中确立起来的。《台阶上》应该用普通话和本地话交替阅读，语音

偏离除了与转换有关，还与作者采用多层次措辞技法（这是庞德在《比萨诗章》中的主要技法）有关，这种技法常常使同一个词汇或同一个短语在不同语境中产生语义上的分歧、弯曲和背离。不仅如此，语音变化在某些情况下还能起到更具实质性的作用。像翟永明的《咖啡馆之歌》一诗的具体场景是纽约曼哈顿，但由于作者使用的是掺杂了中国南方外省口音的陈述性汉语，因此这首诗给人的印象是把一些在中国本土上发生的事搬到了一个叫做‘曼哈顿’的地方，曼哈顿在诗中已经布景化、虚构化了，其国际含义被本土含义所取代。

把我的以时间、政治、性为主题的《咖啡馆》一诗与翟永明的《咖啡馆之歌》放在一起阅读可能比孤立地阅读这两首诗更能说明问题。捷克的文人总统哈维尔认为，咖啡馆是私生活与公众政治生活之间的一个中介场所。近年来国内诗人笔下的场景大多具有这种中介性质，除了以上提到的咖啡馆和图书馆，还有西川的动物园，钟鸣的裸国，孙文波的城郊、无名小镇，肖开愚的车站、舞台。这些似是而非的场景，已经取代了曾在我们的青春期写作中频繁出现的诸如家、故乡、麦地这类典型的计划经济时代的非中介性质的场景。后一类场景显然是与还乡、在路上这样的西方文学传统主题连在一起的，而前者尽管依然是关于在路上这一文学母题的陈述，但已从中摒除了与归来、回家、返乡相关的隐喻因素。简单地说，在路上成了无家可归、无处可去的经过，而且是从旁经过，对于所见所闻我们是真正意义上的旁观者、旁听者，我们只提供不在现场的旁证。如果这一说法是大致确切的，那么，孙文波 1990 年写作的三者与“在路上”主题有关的诗歌就能获得一种更为特殊的理解，其中《散步》一诗引人注目之处在于它提供了一种从容的速度，而在《还乡》（这首诗里的故乡是指书籍）中作者借助列车对这种速度的改变由于车窗外现实生活场景的静态重叠而获得了镶嵌画的效果，也就是说，经过某处的速度是非连续性的，这种速度在《地图上的旅行》这首诗中得到了一段空想出来的旅程的证实。空想在孙文波近期的其他作品中也是一个至关重要的因素，它使有意罗列的现实

生活中的琐屑现象找到了一个依据、一个漏斗形状的消失点。严格地说，孙文波的空想的根子并不真的扎在现象和经验之中，而是扎在具有禁欲倾向的个人自由之梦中，它表明写作中的价值判断只是写作性质得以确认的背景说明。肖开愚在处理现实时则很少作出说明，他与钟鸣一样，都想获得一种复杂性。不过肖开愚的复杂性起源于经验的快感，他不大在意词与物之间中介环节的作用，这赋予他的作品以灵活性、扩张力量和压缩的节奏。能够充分体现这些特色的作品有《葡萄酒》、《歌》、《舞台》、《星期天上午》、《塔》、《传奇诗》、《公社》、《几只鸟》、《台阶上》。钟鸣尚在写作中的两个组诗《树巢》、《历史歌谣和疏》，就我已经看到的部分而言，它们体现了另一种气氛，其复杂性所面对的是与公众记忆相反的持续时间，和与常识脱节的特别知识。钟鸣近年来诗歌写作的变化与他的随笔写作及评论工作有直接关系，他善于将古汉语词根与现代汉语词根混合在一起使用，这已经不能以语码转换中的借用这一概念来加以说明。钟鸣显然在尝试一种与众不同的语言风格，他对史诗写作的可能性也有自己的独到见解。值得注意的是，钟鸣和肖开愚某些作品的写作过程实际上是对另一种过程，即批评过程的掩盖。这种诗人和批评家的双重身分，往往会使写作在词语的限量表达与超载表达、公众感受与个人感受之间动摇不定，并使作者对细节的精细处理渗透到对总体结构的辨认之中。西川也兼有与钟鸣、肖开愚相似的双重身分，但由于他的写作主要是精神性质的，因此他倾向于把作为心灵的语言与作为现实感受的语言区分开来，从中我们能够感受到在理性的控制下为理性所不能洞察的隐忍力量的呈现。西川的诗质地朴素，表面上看近乎守旧，但常常又是感人至深的。另一个北方诗人张曙光的写作是严格意义上的个人写作，行文具有浓厚的南方式的书卷味。从某种意义上讲，柏桦这位有着广泛影响的南方抒情诗人，其作品也有书卷气，但柏桦在 1989 年后有意识地对作品中的主观成分和超常速度加以抑制，使某些不那么极端的、挑选出来的、与他始终关注的形象相互游离的情绪得以在作品中呈现，“修复”取代毁容般的激

情成为他近期作品的基调。

由于篇幅所限，我无法详尽地讨论以上诗人的近期作品。但我认为，这些诗人的重要性将会日益显示出来。尤其值得注意的是，他们的写作表明了对于变化动荡的中国现实的某种不同于常人的理解。这里我想通过对“色情”这一被广泛注意到的诗歌主题的讨论来对此作出说明。我是在政治话语、时代风尚和个人精神生活这样的前后关系中使用“色情”这个词的，而且我不打算排除官方意识形态强加给这个词的道德上的诘难，我认为这种官方道德诘难与民俗对“色情”主题的神秘向往混和在一起时，往往能产生出类似理想受挫的可怕激情。在当代中国，色情与理想、颓废、逃亡等写作中的常见主题一样，属于精神的范围，它是对制度压力、舆论操作、衰老和忘却作出反应的某种特殊话语方式。在钟鸣的《中国杂技 硬椅子》一诗中，权力与被统治者的关系显然被导向了硬与软、男性与女性、单数人称与复数人称这样一个色情等式之中，“表演”是沟通公共色情和权力隐私的一个关键语码，它是政治上的观淫癖和恋物癖的奇特混合物。我在短诗《蛇》中所写的“软组织长出了硬骨头／怕痛的人，终不免一痛”这两行诗同样将色情话语与政治话语混淆在一起，其中‘软组织’一词的生物学性质与‘硬骨头’一词的特定政治含义（中国政治话语中有过“工人阶级硬骨头”、“硬骨头六连”这样的语段）相互综合后，给人带来了处女般的“终不免一痛”。如果说在这两行诗里，性对政治的影射所强调的是耻辱、玷污以及精神上的贞操之丧失，那么，在我的《咖啡馆》中，色情话语所表达的则是一种由来已久的倦怠，一种严重的受挫感；在我的《计划经济时代的爱情》中，色情是分配和减压之后剩下来的一种权力上的要求，是那种“一根管子里的水／从 100 根管子流了出来”的象征集体性无能的少数人语言（minority language）；而在我的《关于市场经济的虚构笔记》一诗中，色情一方面是政治上的怀旧之情、是纯然的空想，另一方面又古怪地与经济发展的两种金融消长速度有关：一是金钱存进银行获得利息的速度（增多的速度），二是金钱在银行外贬值的速度（减少的速度）。

这两种速度纠缠不清，给色情带来了与时代变迁有关的新的上下文关系。色情从本质上看显然是追求完美的，但在中国的市场经济时代，色情也不可避免地变成了“为什么总是那么好？为什么／不能次一些”这样的内心质疑。色情和空想一样，其消失将成为一个时代结束的最后的回声。再往前面走已经不会再有色情了。“我知道色情比温情更能给女人带来／一种理想的美”。也许像柏桦那样回到往事中去是正确的。柏桦在《往事》这首诗中，将色情理解为一个必要的、但同时也有几分伤感的成长过程，其中起作用的是语言中的近似时间（apparent time）,它的古老魔力在一个有着“温柔的色情的假牙”的年老女人和一个“经历太少”的年轻人身上同时得到响应，“这纯属旧时代的风流韵事”。至于陈东东、翟永明、孙文波和肖开愚等人的作品,只要仔细阅读就不难发现其中的色情成分。陈东东对色情的处理给人一种不在现场的感觉，翟永明的色情介于神话与现实之间，孙文波的色情不可思议地具有禁欲气质，而肖开愚的色情在正常情况下是雄辩的、沉溺的、复杂的，在超常情况下它却表明了诗歌对现实的看法的隐秘性质。

线索之三,知识分子身分 阅读期待,权力,亡灵

对国内诗人来说，以下问题无法回避：我们的写作处于怎样的影响之中？我们是在怎样的范围内从事写作的，我们所写的是世界诗歌，还是本土诗歌？我们的诗歌是写给谁看的？也就是说，包含在我们写作中的阅读期待是些什么？我们如何确定自己的身分？

汉语诗歌写作在哪些方面受到了外来文化（尤其是西方文化)的影响,这些影响有哪些特征,起到过什么作用,这是个很复杂的问题。就国内近几年的情况看，诗歌界受到的外来影响是多方面的：既有西方文学中强调个人价值和悲剧精神的新约传统的影响，也有主要根源于犹太神秘教义的、强调整体历史感受的、启示的而非美学的旧约传统的影响，既有强烈的希腊意识的影响，也有表面效果受到削弱的拉丁精神的影响，后者显然又是

与具有启蒙精神、切合实际、将人之常情与适度的等级意识融合起来的盎格鲁–撒克逊传统的影响联系在一起的。具体地说，以下五个语种的诗歌写作对我们产生了实质性的影响：英语、法语、西班牙语、俄语和德语。我可以开列一个长长的名单来说明这种影响。我所说的不仅是实际写作过程中所受到的影响，而且是指对我们这一代诗人的精神成长和想象力、判断力、创造力的形成产生过真正作用的影响。但在这里，我想讨论的是这个问题的另一面，即所有这些影响在融入我们的本土写作后，已经变成了另外的东西。我不认为接受外来文化的影响会使我们的写作成为殖民写作。说我们接受外来文化的影响意味着“拷打良心上的玉米”和“为玉米寻找一粒玫瑰的种子”是有道理的，说它是出于另外一种考虑也同样有道理：

> 马如此优美而危险的躯体
> 需要另外一个躯体来保持
> 和背叛

正如加拿大钢琴家格伦·古尔德（Glenn Gould）所演奏的富有说服力、洋溢着发明般狂喜的巴赫(J. S. Bach）已经不是巴赫本人，隐匿在我们写作深处的叶芝（W. B. Yeats）、里尔克(R. M. Rilke)、庞德（E. L. Pound）、曼杰什塔姆(O. E. Mandelstam)和米沃什(C. Milosz）等诗人也已经汉语化了，本土化了。对我们来说，重要的不是他们在各自的母语写作中原本是什么，而是在汉语中被重新阅读、重新阐释之后，在我们的当前写作中变成了什么，以及在我们的今后写作中有可能变成什么。这种变化可以说是不同语种的上下文关系的根本变化。当然，我们的误读和改写,还包含了自身经历、处境、生活方式、趣味和价值判断等多种复杂因素。实际上每一个诗人的写作，每一语种的文学史也都包含了其他语种文学史的影子和回声。这本来是一个常识的问题，但对中国当代诗人来说它还有另一层含义。这是因为，来自主流文化的影响，总是试图把我们的写作纳入在我们的写作

之外建立起来的一个庞大的价值体系和批评框架中去描述和评价。我的意思是，西方理论思潮（主要是法国的和英美的新思潮）的深刻影响不仅在中国的批评界、而且在国内诗歌界已经日益显示出来。这对一个成熟的诗人来说未尝不是一件好事。肖开愚在最近一期《反对》的编者前记中说："当诗追求转瞬即逝的、从偶然的具体情境中产生的临时语法时，或者已受到了以追踪的速度变化为常规的文论的吸引"。尤其值得注意的是，欧美理论新思潮通过改变我们的实际阅读，并且通过强加给我们（往往是我们自己强加给自己的）某种前所未有的阅读期待（这一点特别重要），已经对我们的写作产生了不容忽视的影响。一个重要的变化是，除了关注怎样写作，我们也开始关注写出来的作品实际上是怎样被阅读的、我们希望它们应该被怎样阅读。换句话说，阅读成了写作的一部分。我不仅是指普通读者的阅读，也不仅是指批评家的阅读，我尤其是指我们自己怎么阅读已经写出的作品，以及对将要去写的作品抱有什么样的阅读期待。从某种意义上说，我们只为自己的阅读期待而写作。这种阅读期待包含了众多驳杂成分 :准备、预感、自我批评、逾越、怪癖、他人的见解和要求、影响的焦虑、对离心力的强调、涂改、变化、吹毛求疵、反对和颠覆力量。以往的文学革命通常都是写作革命，这种状况以后会不会反过来：先有了某种阅读期待，然后把它们强加给写作，以此促成写作风尚的变迁和革命？

为自己的阅读期待而写作，意味着我们所写的不是什么世界诗歌，而是具有本土特征的个人诗歌。所谓阅读期待，实际上就是可能的写作，即先于实际写作而存在的前写作，其内部包含了交替出现的不同读者。例如，有依赖于历史上下文关系的阅读期待，也有置于现实上下文关系的阅读期待；有集体的阅读期待，也有个人的阅读期待；有写作自身的也有来自其他话语系统的(文学批评的、政治的、语言学的、民俗学的)阅读期待,凡此种种，其重要性都是显而易见的。要深入讨论这些阅读期待对写作趋势的影响需要另写一篇文章，这里我只想排除两个写作方向：为群众运动写作和为政治事件写作。这两个方向都有可

能使诗歌写作变得简单、僵硬、粗俗和歇斯底里，而这是我们不愿看到的。诗歌毕竟是一门伟大的技艺，诗歌的写作和阅读在任何时代都应该是一件让人梦绕魂萦的事情。因此，在转型时期，我们这代诗人的一个基本使命就是结束群众写作和政治写作这两个神话：它们都是青春期写作的遗产。福科（M. Foucault）提出的“普遍性话语”代言人[①]，以及带有表演性质的地下诗人，这两种身分在1989年后对于国内诗人都变得可疑起来，它们既不能帮助我们在写作中获得历史感，也不能帮助我们获得真正有力量的现实感。因此，国内大多数诗人放弃了这两种身分。年轻的北京诗人臧棣在《霍拉旭的神话》一文中对“幸存者”这一提法的消解是一个引人注目的例子。当然，任何读者都能很方便地从我们近年的作品中找到现象的和形而上学的政治因素，这是因为政治已经成了我们的日常生活，成了我们必须承担的命运的一部分。强调政治写作神话的终结是一回事，注意到政治并非处于生活和写作之外、也非缺席于生活和写作之中是另一回事。现实感对诗歌写作是至关重要的，我们强调写作的阶段性活力就是为了获得现实感。但是，不能说现实感只是在政治阅读期待中才能建立起来。由于政治阅读向诗歌索取的是它所希望得到的东西，而它们往往是临时塞进阅读所引起的联想和错觉中去的，因此，政治阅读是一次性的、单方面的、低质量的，难以在文学史上生效。真正有效的阅读应该是久远的历史阅读与急迫的当前阅读重叠在一起。一方面，我们反对把我们的作品当作法律条文一样的东西来阅读，从中排除掉诸如处境、经历、乡愁、命运等现实因素；另一方面，我们也不应该强求阅读者置身于与我们相同的处境来读我们的作品。诗歌中的现实感如果不是在更为广阔的精神视野和历史参照中确立起来的，就有可能是急躁的，时过境迁的。苏联政体崩溃后，那些靠地下写作维持幻觉的作家的困境是值得深思的。我认为，真正有效的写作应该能够经得起在不同的话语系统（包括政治话题系统）中被重读和改写，就像巴赫的作品既能经得起古尔德的重新发明，又能在安德列斯·希夫（Andras Schiff）带有恢复原貌意

①转引自《东西方文化评论》（第三辑：北京大学出版社），《福科专访录》一文，第263页。

图的正统演绎中保持其魅力。当然，我们离经典写作还相去甚远，但正如孙文波在一篇短文中所说："没有朝向经典诗歌的产生的努力,诗最终是没有意义的。"

为自己的阅读期待而写作，是可能的也是必要的。某种先于写作而存在的乌托邦气质的前阅读，也许有助于写作的历史成长和个人成长。因为这种悬搁于写作上方但实际上并不存在的阅读，这种幽灵般隐而不显的阅读，能够使我们写作中的有效部分得以郁积，围绕某种期待、某个指令、某些听不见的声音组织起来，形成前写作中的症候，压力，局限性，歧义和异己力量——这些都是创造力的主要成分。为自己的阅读期待而写作,这一命题中的'自己'其实是由多重角色组成的,他是影子作者、前读者、批评家、理想主义者"词语造成的人"。[①]所有这些形而上角色加在一起，构成了我们的真实身分：诗人中的知识分子。从某种意义上讲这是迫不得已的。我们当中的不少人本来可以成为游吟诗人、唯美主义诗人、士大夫诗人、颂歌诗人或悲歌诗人、英雄诗人或骑士诗人，但最终坚持下来的人几乎无一例外地成了知识分子诗人，这当中显然有某些非个人的因素在起作用。我所说的知识分子诗人有两层意思，一是说明我们的写作已经带有工作的和专业的性质；二是说明我们的身分是典型的边缘人身分，不仅在社会阶层中、而且在知识分子阶层中我们也是边缘人，因为我们既不属于行业化的"专家性"知识分子（specificintellectual），也不属于"普遍性"知识分子(universal intellectual）。

①见美国诗人史蒂文斯所作《词语造成的人》一诗，转引自《外国二十世纪纯抒情诗精华》（作家出版社 1992 年版）第 7 页。

福科在书面访谈录《真理与权力》中指出："曾经是知识分子的神圣标志的写作的界限消失了，……作家的活动已不再处于事物的焦点。"[②]我想，这不仅是指从事写作（尤其是从事没有用处的诗歌写作）的知识分子在国家生活中的位置，也是指知识分子写作者在话语体系中的位置。在国家生活中，处于中心地位的显然是政治话语而不是文学话语，前者可以通过以下三种途径"擦去"后者的影响。一是通过把思想变成群众运动、并使思想的表达过程与语言标准化进程相吻合的方法，辅以行政手

②转引自《东西方文化评论》(第三辑，北京大学出版社),《福利专访录》一文,第 262～263 页。

段，把可能对政治话语造成危害的诗歌写作排除在国家生活之外。二是通过调动新闻界、出版界和电视界等国家宣传机器，制造出消费性质的大众阅读市场，去掉阅读中的精神性、个人性、时间性和距离感，把大众的阅读需要变成物质的、甚至是生理上的需要，以此割断严肃的诗歌与社会生活的广泛联系，从而将诗歌限制在一个“小世界”里，其中的异端思想和革命力量都盖上了内部讨论、限量发行之类的戳记。其三，通过任意规定上下文关系来改变文学话语的性质，只要看一下政治话语体系对鲁迅的集体误读就能明白这一点。柏桦在《现实》这首短诗中写到：

而鲁迅也可能正是林语堂

这里的林语堂还可以随意换成别的名字。梁宗岱、废名、孙悟空或雷锋。这已经不是署名问题了，而是权力的某种消遣形式。在这种比压制更不可测的权力游戏中，诗人要想确立起自己真实身分的不可更改的前后关系，要想保证署名的准确性，显然是要付出高代价的。也许偏离权力、消解中心不失为一种明智的选择。钟鸣在双语研究中注意到方言对官话的偏离，南方文人话语对北方标准话语的偏离，这一研究已经包含了偏离权力中心的某种历史性自觉。陈东东最近在上海创办的《南方诗志》，以及钟鸣、肖开愚等人拟于年内在成都创办的《外省评论》，都显示出偏离中心、消解中心这样一种写作趋向。他们认为，南方或外省历来就意味着经济、民俗、风景、旅行、私生活，而且大多数外省方言尚未卷入到标准化、官样化这一潮流中去。所有这一切，都有可能为写作提供丰富的、真实的、层出不穷的材料，从中我们完全可以“像蚜虫汲取树叶那样”汲取主题和灵感。[1]不过，写作与权力的关系还有另一面。当代英国汉学家杜博妮（Bonnie S. McDougall）教授指出：“中国知识阶层一直有着一个悠长的社会、道德、政治权力的历史，而通过文学、艺术来发挥这种权力的历史也同样悠长。’[2]的确，文人当官是中国封建社会的一种制度，文以载道也是一个主要的文学传统。权力与文字的联姻

①引自美国《时代周刊》艺术评论家罗伯特·休斯所著《新艺术的震撼》（上海人民美术出版社 1989 年版）。

②转引自《今天》（1992 年第 1 期）。

曾给历代中国文人的写作注入了持续不减的、类似于使命幻觉的兴奋力量，赋予他们的作品以不同寻常的胸襟和命运感。但那是另一种意义上的权力，与现代权力完全不同，每一个生活在现代中国的人都懂得两者之间的天渊之别。我们可以从前者看到个人身世与历史变迁的交织，看到时间、学识、个人品质在统治中所起的作用，也就是说，那样的权力至少还为文人“准备了一个伟大的空虚”[①]，而这一切在现代权力中已经荡然无存。我无意在此作出价值评判，我只是想指出，在当今中国，写作与权力已经脱节了。我们大不可能像中国古代文人那样在历史话语的中心位置确立自己的独特声音，那个叫做权力、制度、时代和群众的庞然大物会读我们的诗歌吗？以为诗歌可以在精神上立法、可以改天换地是天真的。事实上，我们流亡也好，进监狱也好，甚至死亡也好，这一切要么仅仅是凡人琐事，要么被当作地区性例行公务加以草草处理。这就是中国诗人的普遍命运。我们不必奢望像某些苏联诗人那样使自己的不幸遭遇成为这个时代的神话。记住：我们是一群词语造成的亡灵。亡灵是无法命名的集体现象，尼采称之为“一切来客中最不可测度的来客”。[②]它来到我们身上，不是代替我们去死而是代替我们活着，它证实死亡是可以搭配和分享的。在语义蕴藏和内在视域这两个方面亡灵都呈现出追根溯源的先验气质，超出了存活者的记忆、恐惧和良心，远远伸及一切形象后面那个深藏不露的形象。亡灵没有国籍和电话号码。它与我们之间不问姓名、隐去面孔的对话被限制在心灵的范围内，因为“肉体的交谈没有来世”。这是典型的柏拉图式对话：对话所采用的两个陈述模式互不吻合，缺少冲突，既不达成共识，也不强调差异。但重要的是，对话最终在无可无不可与非如此不可之间建立起了自我的双重身分。这表明我们可以像海德格尔(Martin Heidergger)所说的那样‘先行到死亡中去”，以亡灵的声音发言。“亡灵赋予我们语言”。[③]这是与中心话语和边缘话语、汉语和英语无关的一种叫做诗歌的语言。

①引自埃利蒂斯《创世纪》一诗。

②尼采《强力意志论》第1卷，转引自《最新西方文论选》（漓江出版社1991年版），第167页。

③德国诗人萨克斯语，见台湾九龙版《诺贝尔文学获奖者丛书·萨克斯卷》。

诗歌教导了死者和下一代。

1993 年 2 月 25 日完稿于成都

（选自欧阳江河：《站在虚构这边》，三联书店 2001 年 7 月版）

文学、革命与性

南　帆

一

文学、革命和性三者构成了奇怪的三角关系。文学对于革命和性都流露出异乎寻常的兴趣。文学的爱好之一是充当历史的讲解员。解说历史的时候，革命是汇聚往事的适当形式。革命制造了种种戏剧性事件和有声有色的暴力场面，个人的生活或者国家命运可能因为革命而出现一系列令人嗟叹的转折，这些都是文学向往的素材。另一方面，文学对于性表示了持久的关注。“青年男子谁个不善钟情？妙龄女人谁个不善怀春？”既然如此，哪一个人情练达的作家不善于抒写性爱的美妙和动人？许多时候，文学甚至将爱情围绕性爱而产生的感情事件形容为“永恒的主题”。众多的文学经典因为描写了爱情而赢得了不朽。尽管人们对于这两种文学传统已经司空见惯，但是，两者之间的汇合似乎是不久以前的事情。什么时候开始，文学将性的问题纳入了革命问题？这样，一个不安分的生理器官开始同暴风骤雨式的革命衔接起来了，荷尔蒙显现了独特的政治功能。

迄今为止，性仍然是一个危机四伏的话题。多数公共场合，放肆地谈论性无异于惹火烧身。文学曾经不断卷入性所制造的危险纠纷，遭遇种种麻烦。从书报检查制度、电影的审查和分级到删节本、禁止出版、法庭诉讼，“淫秽”、“有伤风化”或者“不道德”的恶名固执地追逐在某些作家的身后。尽管如此，文学总是坚定地站在解放的立场，甚至不惜冒险向道德纲纪发出挑战。不论是《西厢记》、《金瓶梅》、《肉蒲团》、《三言二拍》还是《十日谈》、《查太莱夫人的情人》、《南回归线》、《洛莉塔》，一批长长的书单曾经惊世骇俗，令人侧目。虽然许多作品一度遭受封锁和囚禁，但是，它们最终还是冲出了观念的桎梏，废除禁忌，让性

愈来愈充分地暴露在光天化日之下。

性的巨大能量让文学意识到，性的持续暴动隐藏了不可忽视的政治意义。弗洛伊德的精神分析学证实了这一点。性并非仅仅是卧室里面的故事；性压抑或者性苦闷并非仅仅缺乏某种私密的肉体享乐。在弗洛伊德描述的复杂图景之中，性的压抑与反叛广泛地涉及文明制度的基础。精神分析学详细地阐述了有时难免是虚构了家庭、部落以及整个社会如何围绕性重新分配权力。这样的描述无疑包含了强大的政治意识。这甚至使精神分析学的某些重要概念例如无意识频繁地为反抗性的政治理论所援引。稍后，女权主义坦率地承认，女权主义理论是性别政治的产物，性别差异派生的文化差异是革命的焦点。根据性别路线，女权主义认为女性是男权文化压迫之下的弱势群体。这个意义上，性别的归宿也就是革命阵营的划分。

革命的主题之下，性不再是单纯的繁殖，性欲不再是某种必须克制的生理骚动；性是一个寓含了内在紧张的社会事件。尽管生物结构是性的基础，尽管生物学可以考察某些细胞的异常活动解释爱情，然而，无可否认的是，性时常制造了强烈的社会震撼。作家至少是第一批正视这种震撼的人。正是他们察觉到，性的不竭能量隐藏了巨大的革命资源。人们已经习惯地将经济压迫描述为政治革命的原因，阶级是革命团体的基本单位；相形之下，人们对于性压抑的爆炸性后果视而不见。性的话语通常不可能进入谈论社会事务的公共领域。但是，精神分析学派和女权主义理论至少表明，性同样具有挑战社会秩序的政治资格，性别以及性爱倾向同样是革命团体的组织依据。某些人粗鄙地将性形容为被窝里的革命，尽管如此，人们至少可以看到，某些经济压迫无法解释的革命可以在性压抑之中得到解释。文学甚至可能发现，即使在公共领域相对平静的时期，性所制造的冲动依然不减。市侩哲学如此盛行的现实之中，不是只有性的激情才能某种程度地保持浪漫的风姿吗？

革命，再革命。革命是二十世纪历史之中极为耀眼的剧目。革命逐渐拥有一套完整的话语体系，革命文学无疑是革命话语

的一个组成部分。这种诡诘的历史语境之中，性的话语如何进入文学，并且发出了特殊的革命呐喊？

福柯曾经说过：“在任何一个社会里，人体都受到极其严厉的权力的控制。那些权力强加给它各种压力、限制或义务。”这时，权力机制利用既定的知识形式“操练肉体”“一种强制人体的政策，一种对人体的各种因素、姿势和行为的精心操纵。人体正在进入一种探究它、打碎它和重新编排它的权力机制。一种‘政治解剖学’,也是一种‘权力力学’正在诞生。”[①]漫长的封建社会，人体的控制业已形成一套极为严密的规定。如果说，福柯发现了军队、学校和医院是训练人体的重要场所，那么，日常的礼仪、举止以及服饰无疑是一张无所不在的网络。人们可以从儒家的经典著作《礼记》之中发现，儒家学说对于人体的规范训练几乎面面俱到;这种训练显然从属于“亲亲、尊尊、长长、男女有别”的封建意识形态。对于统治机构说来，人体不是某种单纯的物理存在，人体必须充当意识形态的物质基础。

①福柯《规训与惩罚》，刘北成、杨远婴译,三联书店 1999 年版,第 155、156 页。

不言而喻，性是身体训练和控制的重点部位。性的危险源于性所制造的巨大快感。不论是生理冲动还是美学的占有，性的快感具有如痴如醉的效果。人们可能疯狂地追逐这种快感，甚至不惜冒犯既定的社会秩序。这样，性欲可能对封建社会的三纲五常产生巨大的威胁。性快感是潜伏在身体内部的危险因素，身体立即演变为道德与欲望相互争夺的空间。“存天理，灭人欲”的道德理想最终必须迫使身体就范。这个意义上，限制性快感的诱惑是身体控制的战略目标。

这里，人们同样可以引用福柯的观点证明，封建意识形态的身体控制并不是彻底阉割性的存在。权力机制不仅在某些方面压制和禁止性的活跃；同时，权力机制还可能在另一些方面表彰和阐发性的存在。[②]除了维持性的生殖功能，封建社会同时允许性在某些范畴浮现。文学史告诉人们，性曾经在因果报应的主题之中充当一个重要道具,例如《金瓶梅》;在一个更为深刻的意

②参见福柯《西方和性的真相》,《福柯集》,上海远东出版社 1998 年版。

义上，性甚至证明了"色空"的观念，例如《红楼梦》；某些古人的笔记著作之中，性还协助解释了房中术和养生之道。尽管性快感和性享乐不可遏制地从作家的笔墨之间闪露出来，但是，多数作家必须承诺，封建意识形态终将赢得观念的制高点，即使制造这样的结局勉为其难。这个意义上，人们可以进一步发现，《长恨歌》或者《红楼梦》之所以被誉为经典，恰恰因为它们痛苦地表现了性快感与封建意识形态之间相持不下的搏斗。后者对于前者的封锁，也就是社会秩序对于叛乱因素的封锁。如果说，封建意识形态的强大控制之下，文学不得不委屈地约束性快感所隐含的冲力，那么，二十世纪的革命开始聚集各种力量之际，文学解放了什么？

发轫于世纪之初的"五四"新文化运动已经得到了全面的肯定。可以毫无夸张地说，"五四"新文化运动的革命奠定了二十世纪的文化历史。封建社会已经奄奄一息，这场声势浩大的革命试图对于封建意识形态进行彻底的清算。人们激烈指控噬人的三纲五常，性的问题无疑是一个焦点。"我是我自己的"[①]这样的宣言表明，叛逆的一代强烈地渴求性的自主权。对于文学说来，生殖、因果报应、色空、房中术或者养生之道这些指定的范畴已经远远不够了。性有权利在一些新的范畴得到表现，例如自由恋爱或者个性。这样的吁求无疑包含了颠覆封建意识形态的尖锐挑战，身体逃离了礼教的枷锁而恢复了自由的天性。这时，性的种种故事理所当然地成为革命的组成部分。革命的名义让一系列苦闷、忧愁、烦恼和悲伤赢得了崭新的美学意义。这时，丁玲的《莎菲女士的日记》明目张胆地抒写了女性的性渴望，作家再也不愿意利用封建士大夫的怜悯而含蓄地倾诉某种闺怨或者思春之情；鲁迅的《伤逝》毁弃了"始乱终弃"的模式，人们不得不结合个性、自由、经济独立等一系列前所未有的概念解释主人公的悲剧。对于性的暴露程度，巴金的《家》或者曹禺的《雷雨》远远不如《金瓶梅》，不如《红楼梦》，但是，《家》和《雷雨》之中性的涵义远为激烈地显示出对于封建家族势力的憎恨。性不仅是一种秘而不宜的生理行为，性同时是革命，是政治，甚

①鲁迅《伤逝》之中子君的宣言。

至寓托了民族或者国家的命运。郁达夫的《沉沦》使用大量的篇幅描绘一个异乡游子的颓废的性苦闷。他在最后的自沉之际发出了绝望的呼吁：“祖国呀祖国！我的死是你害我的！你快富起来！强起来罢！你还有许多儿女在那里受苦呢！”许多入已经察觉这种设计的生硬之处，主人公的性苦闷并未有机地嵌入民族或者国家的形象；但是，至少在当时，让性充当民族或者国家的晴雨表并非偶然。

考察文学、革命和性的三角关系时，黄子平的论文《革命·性·长篇小说》是一篇富于启示的参考文献。[①]黄子平首先回溯了晚清的“言情小说”。虽然所谓的“言情小说”曾经蔚为大观，然而“‘诲淫’的恐惧致使这批小说的性描写十分节制”：相对于‘五四’小说家如郁达夫、张资平、郭沫若辈在‘性’描写方面的大胆直露惊世骇俗，他们的前辈可以说是自愧不如。”黄子平看来，茅盾的长篇小说已经娴熟地将“‘革命’与‘性’的互相缠绕置于视域的核心”：茅盾发现，‘时代女性’的幻灭、动摇和追求，是穿梭织就这全景的最有利的经纬线。女性的身体符号，再次成为揭出一时代心理冲突的叙事焦点。在别人只看到‘革命加恋爱’的地方，茅盾看到‘革命’与‘性’的光怪陆离的纠葛。”的确，黄子平引用的《幻灭》形象地表述了二者的内在联系：“‘要恋爱’成了流行病，人们疯狂地寻觅肉的享乐，新奇的性欲的刺激；……在沉静的空气中，烦闷的反映是颓丧消极；在紧张的空气中，是追寻感官的刺激。所谓‘恋爱’，遂成了神圣的解嘲。”“单身的女子若不和人恋爱，几乎罪同反革命至少也是封建思想的余孽。”《虹》、《幻灭》、《动摇》这些小说之中，激烈的革命与纵欲气息的混合形成了奇特的景观。

性快感已经不再是龌龊的吗？性的能量的确可以被伟大的革命所征引吗？或者用弗·詹姆逊的话说，“是否把这种颠覆性的力量作为一种革命的‘要求’”？詹姆逊还是习惯地在“寓言”的意义上肯定了快感这种快感意义不仅是局部的，自足的；同时，它还必须如同一个寓言暗示出更为宏大的总体乌托邦和社会体系的革命。“辩证法在本质上就具有创造一些途径将此时

①黄子平《革命·性·长篇小说》，《文艺理论研究》1996年3期。

此地的直接情境与全球的整体逻辑或乌托邦结合起来的双重责任。'如果说,一个既定的经济要求不是沦为经济主义,那么,它就会包含了更大的设想快感亦是如此。”总之，一个具体的快感，一个肉体潜在的具体的享受如果要继续存在，如果要真正具有政治性，如果要避免自鸣得意的享乐主义，它有权必须以这种或那种方式并且能够作为整个社会关系转变的一种形象。”[1]

[1] 弗·詹姆逊《快感：一个政治问题》,《快感 文化与政治》，中国社会科学出版社 1998 年版,第 150 页。

按照这样的观点，性的意义将被置于一个复杂的网络上给予解释。革命是一个巨型的历史震撼；革命的背后隐藏了一个巨大的历史结构，革命力量的积聚必须追溯至一系列交错的政治利益、经济利益、文化背景以及种种社会关系的起伏。性可能积极地投入这样的网络,但是,性的能量不得不与政治、经济、阶级、阶层等各种元素互相权衡。这种能量可能得到接纳，也可能遭受某些方面的抵制或者改造。总之，性仅仅是革命之中的一个拥有某种爆发力的主动因素。如果将性的冲动形容为革命原动力，这更像是一种修辞意义上的夸张。但是，对于某些文学派别例如“垮掉的一代”说来，革命的全部范围几乎就是性。这肯定包含了某种美学的原因。性所隐含的心理压力掀开了卫道士设置的重重路障，这种反抗姿态的确类似革命；无论是践踏秩序、蔑视权威还是放纵自由、为所欲为，革命的狂欢与性的狂欢具有某种气势上的美学对称。这导致了二者的相互象征。七十年代的某些“嬉皮士”甚至将他们心目中的革命收缩到性的范畴之内：让正统社会难堪，反社会的性行为即是革命。毒品、摇滚乐是煽动反常性行为的最佳致幻剂。没有必要复杂的政治说教，没有必要深刻的思想意识，性的自我沉醉已经足够。他们的设想简明扼要：如果性的范畴保持了自由和开放，世界必将会更加美好。这时，所谓的世界革命还有什么必要呢？[2]

[2] 参见《从嬉皮到雅皮》，陕西师范大学出版社 1999 年版,第 64、65、87 页。

三

考察文学、革命和性的三角关系，革命与禁欲主义的联系是另一个无可回避的问题。或许，纵欲和禁欲的矛盾恰恰是描述革命的双重焦点。二者如何在革命的理论框架之内并存？的

确，革命开端所带来的解放是激动人心的。摧枯拉朽、势不可挡的气概撕开了传统的紧身衣，一种自由的气氛开始弥漫。纵欲即是对于这种自由气氛的响应。可是，暴风骤雨式的革命渐渐进入纵深之后，一个奇异的转变不知不觉地出现了：什么时候开始，性重新成为一个禁忌的对象？所以，黄子平不无迷惘地问道：“革命的成功使人们‘翻了身’，也许翻过来了的身体应是‘无性的身体’？革命的成功也许极大地扩展了人们的视野，在新的社会全景中‘性’所占的比例缩小到近乎无有？革命的成功也许强制人们集中注意力到更迫切的目标，使‘性’悄然没入文学创作的盲区？也许革命的成功要求重写一个更适宜青少年阅读的历史教材，担负起将革命先辈圣贤化的使命。”[①]

①黄子平《革命、性、长篇小说》，《文艺理论研究》1996 年第 3 期。

显然，禁欲主义迅速地让人们联想到宗教，多数宗教派别在禁欲方面出奇地一致。不论是个人的道德品质还是集体的组织制度，二十世纪的革命是不是从古老的宗教之中得到了某种启示？弗·詹姆逊对于这个问题表示出一种犹豫：“左派是否具有清教徒的历史渊源，甚至是否存在着某种真正的革命精神即永远注定保持一种清教徒的姿态，这些问题对于我们的论题是很重要的，但凭经验又是完全不可能回答的。”[②]尽管如此，人们至少可以参考宗教的某些特征描述革命的另一个阶段。

②弗·詹姆逊《快感：一个政治问题》，《快感 文化与政治》，中国社会科学出版社 1998 年版，第 150 页。

按照马克斯·韦伯的著名考察，禁欲主义是清教徒的严苛戒律。在清教徒那里，一切和肉体有关的享乐都是堕落。清教徒对于文化和宗教之中所有涉及感官和情感的内容一概保持彻底的否定。他们的修行生活是为了让肉体不再依赖自然从而皈依上帝的天国。[③]换言之，禁欲主义时常意味了肉体享乐之上的理想出现。革命纵深的标志同样是，革命理想高悬于个人欲望之上。这时，革命初期的狂热、激烈、亵渎与放纵已经过去，革命开始显现为一个有组织、有纲领、有目的的严密过程。种种享乐欲望所包含的冲击力已经在摧毁传统体制之中消耗殆尽，革命设想的实现不得不依赖革命者艰苦卓绝的努力。性所煽动的革命无法在历史之中走得很远。性的革命之中隐含了渴求享乐的一面，嬉皮士的性解放甚至以‘要作爱，不要作战’为口号。进入

③参见马克斯·韦伯《新教伦理与资本主义精神》下篇，三联书店 1987 年版。

革命的纵深，享乐可能成为意外的干扰。这时，只有禁欲是持续革命的保证。革命意志否弃淫荡，革命的艰忍必须杜绝纸醉金迷的感觉。禁欲促使革命者放弃个人的享乐、放弃个人的趣味甚至放弃个人的生命而参与某种危险的事业。甩下卑微的肉体躯壳而仰望精神的宏大境界，这意味了革命理想的巨大号召力。禁欲是这种号召力的组成部分。如果革命的理想没有昭示出一个辉煌的前景，如果这种辉煌的前景无法彻底地征服某些人的内心，那么，革命者不可能抛下所有的现世利益而投身其中。拒绝现世的、个人的、肉体的快乐而崇拜地聆听某种遥远的、神圣的声音，这种禁欲主义已经同宗教十分相像了。

禁欲主义与革命的关系表明，革命尤其是大规模的政治革命时常隐藏了两个阶段的转换。这样的转换之中，个人的意义改变了。放纵与纪律，叛逆与服从，个体与组织，肉体与精神，革命逐渐从前者转向了后者。革命的原动力是对于个性、自由和享乐的 憧憬，但是，这样的憧憬寄寓在理想之中的时候，革命的实践是禁欲的这样的憧憬只能求助于禁欲的阶段而迂回地抵达。这个阶段可能持续相当一个时期，组织与纪律可能在这个时期体制化。这时，个人主义就会因为自由和享乐的内涵而被视为革命的绊脚石。二十世纪的革命之中，个人主义的自由与享乐时常被定位于革命的对立面：资产阶级思想。资产阶级崛起之际对于个人主义的推崇被提取出来，资产阶级得到了巨大财富之后的奢侈享乐被视为个人主义的必然后果，这样，革命回身向纵欲的风气举起了批判之矛。二十世纪上半叶，文学史清晰地显现了这种迂回的弧线。五四时期，个人以及欲望均是启蒙话语肯定的内容；然而，二十年代末期提出了“革命文学”之后，个人主义或者自由主义迅速地成为众矢之的。人们时常可以听到这种抱怨：山河破碎，民不聊生，诗人还有什么理由喋喋不休地表白那些渺小的欲望或者失恋呢？[①] 多数诗人往往情不自禁地倾心于爱情的主题，但是，他们必须抽干爱情之中的个人因素，让爱情与革命相互重迭。郭小川曾经在五十年代发表了两首著名的爱情叙事诗《白雪的赞歌》和《深深的山谷》。《白雪的

①参见《“革命文学”论争资料选编》（上），（下），人民文学出版社 1981 年版。

赞歌》之中，一对革命夫妻在战争之中失散了。丈夫下落不明。空洞而漫长的等待生涯之中，妻子对于另一个医生产生了奇异的感情。然而，诗人理所当然地将个人的感情与政治贞操相提并论，于是妻子终于成功地克制了爱情的瞬间动摇而等到了丈夫的返回。因为这是“战士和战士之间的爱情”，所以“我们的感情跟雪一样洁白”。相反，《深深的山谷》揭开了爱情与革命之间可能产生的分裂：一对卷入革命洪流的知识分子同时卷入了爱情。“延安三个月的生活／我们过得充实而且快乐／延河边上每个迷人的夜晚／都有我们俩的狂吻和高歌”。然而，男主人公的小资产阶级个人劣根性很快暴露在严峻的革命形势之中。他竭力回避前线，并且认为知识分子在烽火连天的地方无所作为。他奔赴延安的革命激情已经消耗殆尽，剩下的仅仅是一己的打算。他自己已经意识到：“我的这种利己主义的根性／怎么能跟你们的战斗的集体协调？”这时，爱情与革命之间开始互相敌视，男主人公不得不选择自杀作为他的最后结局。对于革命说来,如果爱情坚持个人、自由和欲望的意义,那么,自杀只能是一个必然的结局。

如果革命的纵深遇到了愈来愈大的阻力，革命者必须凝聚为一个坚固的整体才能有所突破。这是革命组织的意义。这时，性关系所构成的联盟时常拥有爱情的名义是革命集体之中的一个不透明的肿块。围绕性所缔结的情侣具有一种非凡的、甚至是无视功利的坚固联系，这种私人空间可能对于政治纲领的长驱直入形成障碍。于是，这时还可以说，禁欲是清理和纯洁革命组织的一个有力措施。人们可以从《青春之歌》之中发现，余永泽的温情以及因此产生的家庭多大程度地遮蔽了革命理想对于林道静的启蒙，林道静耗费了多少额外的精力才能挣脱这种性关系的纠缠而投奔革命队伍。如果说，《林海雪原》或者《铁道游击队》还保存了某些爱情的痕迹，那么，六七十年代的文学已经将禁欲主义视为革命者的基本标志。人们曾经发现，《智取威虎山》、《沙家浜》、《白毛女》、《红色娘子军》这些特殊的现代剧一律无情地斩断了革命者的性关系。这并非偶然，这无宁

说是文学、革命与禁欲主义三者之间关系的范本。这样的事实终于让人们意识到，革命不仅带来了身体的解放；另一些时候，革命重新开始了身体的控制。

四

张贤亮的《绿化树》和《男人的一半是女人》是八十年代最为著名的中国小说，尤其是《男人的一半是女人》。这是张贤亮《唯物论者的启示录》系列之中的前两部。这两部小说的震撼在于，打破了持续已久的禁欲主义气氛，坦称肉体之躯包含了性。至少在当时，“性”还是公众舆论之中一个讳莫如深的字眼，张贤亮充当了盗火者的角色。当然，张贤亮并不是为某一个生理器官恢复名誉，《绿化树》和《男人的一半是女人》力图揭示的是性、政治、革命之间的隐蔽联系。在张贤亮那里，这三者之间存在了特定的呼应：“政治的激情和情欲的冲动很相似，都是体内的内分泌。它刺激起人投身进去：勇敢、坚定、进取、占有、在献身中获得满足与愉快。”或许，暴露这三者之间的呼应即是“唯物论者的启示”之一？

《男人的一半是女人》之中，革命的政治已经由于畸形的发展而演变为新的专制体系。这是一种严酷的异化。这种专制体系是对于个体生命内涵的全面封锁。这样的封锁包含了精神和身体。章永璘《男人的一半是女人》之中的主人公的精神还没有完全寂灭，他至少还记得庄子与马克思的言论。然而，这些言论仅仅是他抵御耻辱的盾牌。身体的封锁体现为强制的牢狱囚禁。这时，禁欲理所当然地属于这种囚禁的一部分。对于章永璘说来，适宜于性的环境已经完全取缔。若干年之后，这样的囚禁终于显示了生理的效果：性无能。章永璘向他的妻子解释说，这种性无能大约源于长期的压抑。

> “压抑，啥叫压抑？”她大口大口地吸着烟，又大口大口地吐出来。“压抑，就是‘憋’的意思。”她发出哏哏的嘲笑：“你的词真多。”“是的。”我照着我的思路追寻下去。“在劳

改队，你也知道，晚上大伙儿没事尽说些什么。可我憋着不去想这样的事，想别的；在单身宿舍，也是这样，大伙说下流话的时候，我捂着耳朵看书，想问题，憋来憋去，时间长了，这种能力就失去了。”

可是，令人惊异的是，章永璘的性功能恢复之后，他的政治激情几乎同时苏醒了。他试图冒险地向头顶上那个强大的专制体系挑战。性的英雄必须同时是政治英雄。章永璘的所有文化修养迅速成为政治能力的一部分。洗刷了性无能的耻辱之后，国家的命运立即占据了章永璘的视域中心这个意义上，女性如同挑起他政治欲望的春药。这几句女权主义深恶痛绝的言论的确是章永璘的心声：“啊！世界上最可爱的是女人！但是还有比女人更重要的！女人永远得不到他所创造的男人！”尽管章永璘的离家出走无异于政治盲动，但是，人们至少可以察觉，性与政治革命之间的联袂演出再度开始了。

这个意义上，《男人的一半是女人》暗示了性的不可止遏的冲击能量。这是革命的驱动之一。但是，这一部小说同时暗示出，性的能量还拥有另一幅世俗的构图。黄香久的愿望代表了民间的悠久传统：“小农经济给人最大的享受，就在于夫妻俩一块干活！中国古典文学对农村的全部审美内容，只不过在这样一个基点上：‘男耕女织’”。换言之，性的传统观念同时包含了渴求安宁、恐惧革命的保守性。《男人的一半是女人》后半部分展开了革命与保守之间的冲突。

事实上,先于《男人的一半是女人》发表的《绿化树》更为微妙地书写了性的保守意义。这里的章永璘是个饥饿的获释犯人。农场上一个叫作马樱花的漂亮女工爱上了章永璘，利用种种巧妙的方式为章永璘提供粮食。《绿化树》之中，性交织于复杂的生存技巧。马樱花利用自己的暧昧身分使自己这个富有魅力的寡妇赢得额外的粮食，这些粮食作为爱情的贡品呈献给章永璘。这里的性体现出放纵与世俗的双重性。性的种种成规对于马樱花并不存在；她从来没有为这种隐蔽的性交易感到内疚。

另一方面，马樱花关于性的理想图景与黄香久异曲同工。“她把有一个男人在她身边正正经经地念书，当作由童年时印象形成的一个憧憬，一个美丽的梦，也是中国妇女的一个古老的传统的幻想。”放纵与世俗的双重性甚至为马樱花制造了两张面容。某些时候，章永璘会因为马樱花的率真、自由而惊叹；另一些时候，章永璘又会明显地察觉知识分子与民间性爱传统之间的距离。

阅读马克思的《资本论》是章永璘维持生命的另一个精神源泉。这样的阅读无疑是知识分子的残存标志。尽管两部小说并没有正式的表白，但是，人们还是会意识到一个问题：性与政治革命之间的呼应是否仅仅源于知识分子那种不安分的性格？尽管海喜喜一度是章永璘的情敌，远比章永璘强壮，但是，他心目中的性并没有突破世俗常规的爆发力。换一句话说，如果性的能量形成革命的冲动，知识是否扮演了某种催化剂？投身爱情的时候，章永璘不断地察觉他与马樱花、黄香久之间的距离，还是否意味了知识分子更为自觉地为性的能量隐含的冲击力而激动？

王安忆的《小城之恋》似乎是另一个有趣的证明。《小城之恋》之中的“他”与“她”分别拥有年轻的、硕健的身体。性如同一个魔鬼藏匿在他们的身体内部，暗暗地聚集着狂暴的能量。畸形的练功，斗嘴、互相虐待和折磨，这一切均是性的魔鬼即将现身的前奏。性的冲动真正苏醒之后，不可阻遏的欲望呼啸地夺门而出。这样，无法控制的时刻到来了。“他”和“她”的心目中，性欲是深深的罪孽。他们百般自责，羞愧欲死。“她”甚至已经考虑赴死，但是，即使如此，他们的身体还是无法逃离性的魔爪。身体顽强地违背他们的意志而渴求结合，一切礼教习俗都阻挡不了汹涌的欲望。人们可以从这里发现，性的背后潜伏了惊心动魄的冲击力。然而，《小城之恋》还给人们的仍然是这样的结局：如果没有汇入浩浩荡荡的革命形势，性的冲击力不久就会燃成一堆灰烬。生理的渴望削弱之后，“他”迅速地沉沦为庸常之辈；“她”的命运重复了不断再现的主题，后代的诞生与母亲的身分终于让她经过性欲的焚烧而得到了真正的净化：

> “妈妈！”孩子耍赖的一叠声的叫，在空荡荡的练功房里激起了回声。犹如来自天穹的声音，令她感到一种博大的神圣的庄严，不禁肃穆起来。

王安忆的另一部小说《岗上的世纪》从肯定的意义上再度引申了性的能量。这部小说隐含了两层的故事。表面上，这是一个性交易之中欺诈、失信与残酷复仇的情节，这样的情节曾经在知识青年与乡村干部之间屡屡上演。然而，这种情节背后另外一个故事意外地诞生了：性的觉醒终于让麻木的身体摆脱了沉睡而赢得了真正的生命。《岗上的世纪》隐喻了性的创世纪意义。王安忆看来，身体的相互渴求甚至可以击穿欺诈和仇恨所制造的坚硬的隔绝。事实上，相互重创的双方的确在性的相互需求之中重归于好，并且握住了生命的真谛。这表明，性所具有的力量是无可比拟的，缺少的仅仅是一个神圣的目标。

性的无所作为恰恰是由于，多数人毫无异义地默认了习以为常的世俗目的生殖。但是，革命不是也可以从身体开始吗？为什么放弃利用这种不可多得的能量？这时，知识分子理想、浪漫的革命与叛逆、亵渎、自由精神仿佛找到了一个新的、同时又难以启齿的寄寓之点。

五

很大程度上，张贤亮的《男人的一半是女人》成为一个性的解禁标志。夸张的口吻，惊心动魄的语句，大段的独白，郑重其事的自我暴露，这些话语姿态无不刻划了一个性解放的勇士形象。可是，这种冲击没有遇到太多的阻力，封锁出其不意地迅速溃败。九十年代出头露面的一批作家例如韩东、朱文、述平、刁斗以及卫慧或者棉棉那里，性已不再是一个犯忌的问题。相对于张贤亮式的故作矜持，他们仿佛漫不经心，甚至玩世不恭。暴露性经验、性乐趣、性器官或者性关系，这一批作家的胆量远远超出了他们的前辈。张贤亮们年近半百的时候才小心翼翼地提到了性；相形之下，九十年代的作家可以形容为文化意义上的性

早熟。

当然，九十年代的作家偶尔还会同某些富于道德责任感的批评家打一场遭遇战。朱文的《我爱美元》曾经遇到了激烈的攻击，批评家尖刻地称之为“流氓”。这些作家理所当然地进行了言辞锋利的反击，他们的小说甚至变本加厉。如果这一切无法解释为幼稚的意气用事，那么，人们不得不追问：文学试图为性制造哪些涵义？

在这些九十年代作家那里，例如，在朱文的《关于一九九〇年的月亮》、《我爱美元》或者《大汗淋漓》那里,在韩东的《障碍》或者《烟火》那里,性即是性,恢复了肉体的快感这个基本事实。性快感的意义恰恰在于，不必额外地遭受种种特殊涵义的打扰。性正在摆脱一系列传统的附加物。这些作家笔下的性快感首先不再为爱情负责。企图利用性器官的交接达到心灵的沟通，这如同一种可笑的吃语。柏拉图式的精神恋爱早该绝迹，种种肉麻的浪漫游戏已是古董。性仅仅是肉体的激动。如果性不得不启动思想，那即是精心设置勾引的圈套。充当勾引者的时候，这些作家的心爱主人公诡计多端，不屈不挠；一旦离开那张大床，他们首先想到的是如何甩开对方。除了偶尔插入的小小感伤，他们决不会可耻地为性爱而抒情。许多时候，他们的性爱仅仅集中于性器官之上；性器官的亢奋周期也就是他们对于异性产生兴趣的时限。这种性爱体现出赤裸裸的利己主义。作家们甚至不愿像劳伦斯那样利用性的颤栗体验生机勃勃的生命狂喜；他们主人公的向往仅仅是从漂亮的异性那里得到一阵短暂的肉体快感。《大汗淋漓》之中的那个顽强的女性追逐者将这一切表述得无比简单：“我真想和那个女人睡上一觉啊。妈的。”

尽管如此，人们没有理由将这些小说想象为性学教科书。小说展示的放荡仍然是某种生活的组成部分。这批小说时常以某些困顿潦倒的知识分子为主人公，这并非偶然。一批富有先锋意味的诗人或者作家入选，代表某种不驯的边缘群体。他们拒绝主流，蔑视秩序，我行我素，个性独异是他们无视种种传统性道德的口实。一方面，他们将勾引异性视为自豪的成就，另一

方面，他们试图在形形色色的性爱经验之中制造深刻的经历。《障碍》之中的主人公对于一段兴味横生同时又颇为尴尬的性爱插曲发表了如下的感想：

> ……我们除了爱的圣洁之体验（所谓“没有一丝邪念”）外，是否也需要性的荒淫之感受？是否更需要了？是否荒淫无耻是圣洁的物质保证呢？

有趣的是，这些诗人或者作家的性勾引生涯是与居无定所、借债、聚众清谈、实验性写作、梦游似地闲逛这些生活方式联为一体的。人们可以发现，这些边缘人物神情漠然地游离于九十年代的时尚之外。这批小说极少出现家族、门第以及各种势力通过联姻结成社会同盟这一类故事。九十年代盛行的那种经济漩涡之中的性爱故事,公司、经理、轿车、酒会、白领丽人、三角纠纷通常为这些作家所不屑。在我看来，这些作家笔下的性爱故事无宁说是欲望与幻想的混合体：

> 他们身后不存在政治或者经济的重大背景。对于他们说来，性爱仅仅是个体事务。他们的性爱已经将社会关系削减至最为简单的程度。这里没有种种交易，甚至也不存在家庭关系。性爱不需要资金，不需要庞大的权力网络，不需要周密的生产体系和起早贪黑的奔波。性爱的快乐只需要两副血肉之躯，故事仅仅发生在一个小小的房间里面。[1]

①南帆《九十年代文学书系・先锋小说卷导言》《边缘：先锋小说的位置》，社会科学文献出版社 1998 年版。

不言而喻，这些诗人或者作家的性爱故事与日渐强大的市场秩序格格不入。他们宁愿保持某种乖戾的形象抵制世俗气息的包围。他们刻意坚持个人的空间；这种空间既不向市侩开放，也不接纳所谓的爱情。性爱仅仅是肉体的快乐，心心相印是无稽之谈。这些诗人或者作家开始某些自命不凡的思考时，他们多半不愿让刚刚还共享床笫之乐的异性逗留眼前。他们迫切地渴望个人独处。这如同一个隐喻：他们独守个人空间的同时已

经对公共领域丧失了任何兴趣。即使性关系这种亲密的私人交往仍然是一种不可信赖的负累。这个意义上，他们的“个人形象”不是令人钦佩的叛逆领袖或者伟岸不群的个性；他们更像是一些不合作者，一些面目怪异的游离分子。他们不愿承担公众事务，他们的性爱故事并不想赢得弗·詹姆逊颁发的“民族寓言”的光荣称号。抛弃浪漫幻觉，抛弃公共领域和集体主义，回到肉体的享乐，回到纯粹的私人性。尽管他们竭力废除性爱故事所包含的深度，可是，这种废除本身不啻于另一种革命。《我爱美元》之中，那一对宝贝的父子有过一段令人回味的对话：

> “生活中除了性就没有其他东西了吗？我真搞不懂！”父亲把那叠稿纸扔到了一边，频频摇头。他被我的性恼怒了。
>
> “我倒是要问你，你怎么从我的小说中就只看到性呢？”
>
> “一个作家应该给人带来一些积极向上的东西，理想、追求、民主、自由等等，等等。”
>
> “我说爸爸，你说的这些玩艺，我的性里都有。”

传统文化秩序之中，性是一个讳莫如深的问题。这些作家突然放肆地将性快感、性乐趣、性幻想暴露在前台，这是压抑的解放。可是，真正的解放到来了吗？即使坦然地正视性的问题，自由是否已经如期而至？这样，人们转入这个问题的另一个维面：性别之战。

六

如前所述，谈论革命与性的关系时，“性”是一个外表光滑的完整概念。这个概念安装在阐述革命的话语体系之中，运转自如。然而，这个概念的普遍主义性质终于遭到了女权主义理论的质问。按照女权主义的理论，“性”的完整概念仅仅是一个抽象的幻觉，这个概念必须分解为具体的男性和女性。“性”这个概念的普遍主义性质时常藏匿或者掩盖了一个重要的事实：这

个概念内部的男性和女性是不平等的。围绕性而诞生的一系列文化秩序充满了残酷的压迫。这种文化秩序力图维护恒久的男权中心，女性是备受欺凌的弱势群体和牺牲品。凯特·米利特甚至认为：“主要的社会和政治区别，其基础竟然不是财富和地位，而是性别。”性别统治是其他等级制度统治的样板。[①]不言而喻，持续的压迫和欺凌必将孕育出同等激烈的反叛能量。一场声势浩大的社会革命不可避免。当然，这时的“性”不再是一个挑战社会秩序的完整社会单元；革命的火焰恰恰从“性”这个概念的后院开始燃烧。只有女性扮演了革命主体之后，凯特·米利特所形容的“性的政治”才真正开始。

① 凯特·米利特《性的政治》，社会科学文献出版社1999年版，第96、156页。

进入八十年代，中国的个性解放或者启蒙主义开辟了一个崭新的话语空间。这时，男性和女性和谐地汇聚于“个性”的大旗之下，共同掀开专制体系的禁锢。巨大的压力曾经让某些知识女性身心疲惫，于是，她们渴望将头颅倚上一个坚强的肩膀，“寻找男子汉”的口号开始在某些女性作家圈内流传。“寻找”的确表明了女性的某种理想，张辛欣不无迷惘地问道：“我在哪儿错过了你？”可是，这种朦胧的理想很快被真实的男性形象撞破了。《爱,是不能忘记的》之中,张洁对于男性保持了一种遥远的纯洁思念;《祖母绿》突然面对面地发现了男性的种种猥琐和鄙下。她的《方舟》再度推开了男性。《方舟》之中的三位女性已经在彻底的失望之中掉头而去。如果说，张洁更多地在蔑视男性之中体现了某种居高临下的姿态，那么，九十年代的陈染和林白正面地撞上了男性的傲慢与狂妄。她们不约而同地描述了女性的弱小者面对的男性压力：陈染的《私人生活》与林白的《一个人的战争》均可纳入“成长小说”。两部小说之中瘦弱的女主人公渐渐地发育成熟，但是，她们并没有顺利地步入社会。强大的男权文化终于将她们逼回狭小的房间，逼回自己的内心。她们是性别意义上的失败者。

《私人生活》之中的倪拗拗的确迈不出“私人生活”的圈子。更为确切地说，男性的铜墙铁壁将她幽闭在这个圈子里。对于倪拗拗产生威胁的第一个男性是她的老师T先生。这种威胁不

仅是精神的打击，同时还包含了身体的入侵。除了将倪拗拗形容为“问题儿童”，T 先生还对她动手动脚。倪拗拗的母亲并非女儿的保护伞，她在态度强硬的 T 先生面前谦恭地唯唯诺诺，因为 T 先生高大健壮，“他是一个男人”。另一方面，倪拗拗对于父亲这一个男人无比失望。父亲时常对家庭之中的女性滥施淫威。母亲、倪拗拗、老保姆无不反复地领教他的刚愎和自私。倪拗拗的第一次性经验并没有改变她对于男性的厌恶：“这个自己曾经献身的地方，其实是一块空地，一种幻想。”她惟一喜爱过的男性是漂亮的尹楠。可是，这个羞怯的小伙子很快就搭乘国际航班消失在异国他乡。母亲和禾——一个她所依恋的寡妇去世之后，倪拗拗终于陷入孤独。这是一个意味深长的场面：倪拗拗在浴缸里为自己设置一个被窝。她凝视过镜子之中自己的形象之后，进行了性的自慰。从自己身上分裂出另一个自我照顾自己，哪怕是在性的意义上。这无疑是孤独者的写照。

饶有趣味的是，房间、卧室、镜子、性自慰这些孤独的意象同样出现在林白的《一个人的战争》之中。主人公多米从小就未曾得到父亲的护佑。她孤独地居住在一所黑暗而又空洞的大房子里，依靠自己的瘦弱身躯抗拒无边的恐惧。没有强壮的男性胳膊阻挡凄风苦雨，这无形地取缔了她向男性索取温情的心理习惯。成年之后，一系列遭遇让多米的异性爱情破灭了。矢村不过是徒有其表的勾引者，N 的自私让多米格外失望。多米觉得，爱情更像一种虚构的火焰；爱情不是异性的忘我投入，人们无宁说用这种火焰燃烧自己。这终于导致一种彻底的怀疑：为什么必须将爱情交付给异性？于是，多米的爱恋情怀回到了自己的性别群体。从镜子之中凝视自己，在想象之中与自己对话，这是多米逃离男性之后产生的自恋。小说的最后一段题词声称：“一个人的战争意味着一个巴掌自己拍自己，一面墙自己挡住自己，一朵花自己毁灭自己，一个人的战争意味着一个女人自己嫁给自己。”的确，这个男权中心的社会里，多米找不到自己的位置；她只能低下头来回到自己，这是一个无可改变的结局。

可是，某些女性还是向这种无可改变的结局发动了凄绝的

冲击，例如《致命的飞翔》之中的北诺。林白的这篇小说出现了两个女性。她们分别在男性的权力下面挣扎，试图赢回某些存活的空间。李莴更多地选择了妥协式的回旋：“指望一场性的翻身是愚蠢的，我们没有政党和军队，要推翻男性的统治是不可能的，我们打不倒他们，所以必须利用他们”。北诺同样愿意委曲求全，但是，一次疯狂的性虐待终于激起了不可忍受的耻辱与仇恨。这样，纤纤素手终于握住了一柄钢刀：

> 女人拿着刀仔细看他，她在他身上找到了一个合适的地方，那就是他脖子上一侧微微跳动着的那道东西，她就从那个地方割了下去。
>
> 鲜血立即以一种力量喷射出来，它们呼啸着冲向天花板，它们像红色的雨点打在天花板上，又像焰火般落了下来，落得满屋都是，那个场面真是无比壮观……

这如同一种同归于尽的壮烈仪式。这里包含了绝望的残暴。然而，尽管毁灭一切的决绝暗示了女性所承受的重压，可是，这种报复不可能真正摇撼男权文化的强大基础。这种革命更像是仇恨驱使之下的盲目暴动。事实上，女性正在更为深刻的意义上构思“性的政治”。陈染的《破开》宣谕了一系列女性自我拯救的主张，与其说这是一篇趣味横生的小说，不如说更像一份寓言式的性别社会学纲领。

《破开》毫不掩饰地宣称，“性沟”是未来人类的最大争战。小说之中的两位女性对于男性社会无比轻蔑。“破开”意味了与男性一刀两断。这是一种前所未有的性别觉悟：

> 在我活过的三十年里，其实一直在等待。早年我曾奢望这个致命的人一定是位男子，智慧、英俊而柔美。后来我放弃了性别要求，我以为做为一个女人只能或者必须期待一个男人这个观念，无非是几千年遗传下来的约定俗成的带有强制性的习惯，为了在这个充满对抗性的世界生存下

> 去，一个女人必须选择一个男人，以加入“大多数”成为“正常”，这是一种别无选择的选择。但是，我并不以为然，我更愿意把一个人的性别放在他（她）本身的质量后边，我不再在乎男女性别，也不在乎身处“少数”，而且并不以为“异常”。我觉得人与人之间的亲和力，不仅体现在男人与女人之间，它其实也是我们女人之间长久以来被荒废了的一种生命力潜能。

这样，女性性别在她们的社会模型之中成为首要的社会组织原则。摒弃男性也就是摒弃爱情，但是，她们坚信女性之间的“姐妹情谊一点不低于爱情的质量”。女性已经没有什么事情不能自己解决。“就是生孩子，我们女人只要有自己的卵巢就行了，科学发展到今天，已经足以让每一个有卵巢的女人生育自己的孩子。’也许,女性社会的惟一空缺是,没有男性制造的肉体满足。这是《破开》犹豫地止步之处：女性有没有权力彼此满足性的欲望？虽然小说还没有越过最后一个传统观念，但是，彻底的解放势在必行。女权主义理论至少为女性夺回了一个性别财产：身体。如何支配自己的身体，这是女性的基本权利。

《破开》可以视为女性革命的产物。这部小说力图重新组织男权重轭之下的女性社会。当然，这份纲领有待于一系列政治细节和经济细节的填充，这种填充可能极大地修改甚至颠覆既定的设想。尽管如此，我更愿意对这份纲领的指导思想之一提出异议。如果说女性革命是一个弱势群体的抗议，那么，这份纲领之中潜伏了某种令人不安的因素。某种程度上，这份纲领仍然推崇精英主义的强者哲学。女权主义理论曾经不无自豪地发现，生物学意义上，女性的性能量远比男性强大[①] 许多场合,《破开》进一步完善了女性的性别优越观念：女性之所以有理由形成一个群体，恰恰因为她们的智慧和精神素质超出了男性，这甚至是男性恐惧女性的原因。在陈染那里，这种表述更像某种社会理想而不是策略性的组织口号。如果这种表述之中对于弱者的轻蔑得到了扩张的机会，新的强权与压迫机制即将形成。轻蔑

① 凯特·米利特《性的政治》，社会科学文献出版社 1993 年版,参见第 176 页。

弱者得到了强权支持之后，曾经在历史上产生了惊心动魄的效果，这甚至是某些种族屠杀的堂皇借口。这时，革命就会脱离初衷而走向自己的反面。这种女性革命的结局与男权逻辑又有什么不同呢？

七

性的暴动充当了革命的原动力，这并非偶然。根据弗洛伊德的学说，性与革命之间的联系可以追溯到身体的生物机能。革命的能量集聚在身体内部，等待一个暴烈的释放。身体所具有的性本能是这种能量的发源地。弗洛伊德证明，性本能的冲动固执地指向了快乐，这种快乐带有某种不顾一切的放肆。但是，文明社会无法容忍性本能的自由放纵。种种强制的规范与观念牢笼严密地封锁了性本能的涌现。对于未成年的儿童说来，这种封锁曾经由威严的父亲转述；进入社会之后，父亲享有的家庭权力广泛地分布于教育机构和行政机构。这些权力的结合形成了一个坚固的现实原则，性本能的快乐渴求在现实原则那里遭到了严重的挫折。弗洛伊德承认，这种挫折是文明进步的必要代价。文明即是对本能的压抑。只有彻底驯服凶猛的性本能，社会的公共秩序才不会分崩离析。上述这些故事是在心理学的范畴之内重新叙述了统治权威的来历。自我、本我与超我三者之间的关系如同社会政治之中被压迫阶级与统治者之间的关系。弗洛伊德的一个洞见在于，他认为那些遭受封锁的性本能并没有死寂，它们不过是深藏到无意识领域，暗中窥伺再度发作的机会。无意识并非一个安宁的后院，一大批猛兽潜伏在暗处虎视眈眈。如果这些性本能没有得到“升华”注入伟大的文明，同时，这些性本能也没有因为反常的压抑形成神经症，那么，无意识始终是文明秩序的一个重大威胁。这时，人们终于发现，身体内部隐藏了巨大的叛逆冲动。一旦这种能量冲出超我所设置的阀门，它们理所当然地投奔到革命的主题之下。

性本能的持续冲动与文明秩序的恒久压抑，弗洛伊德将这一切解释为本能与文明的搏斗，简洁地将压迫与反抗的模式压

缩到心理学范畴。但是，另一些理论家试图重新从心理学范畴跨向社会政治，他们重新在压迫与反抗之中发现了社会政治。“可以把心理学作为一门特殊的学科加以阐述和实践，只要精神能顶住公共的势力，只要私人性是实在的、是可以实在地期望的、并且是自我形成的；但如果个体既无能力又不可能自为存在，那么心理学术语就成了规定精神的社会力量的术语。”的确，马尔库塞在《爱欲与文明》之中发现了心理学的政治意义。[1]这部著作看来,文明对于快乐的剥夺是历史的,社会的 这‘仅仅是人类生存的特定历史组织的产物”,[2] 或者说，这是特定历史阶段的异化。理性代表了现实原则暴戾地征服了感性，取缔感性的快乐是为了维护特定社会文明秩序的完整。事实上，现有的文明之中，这种感性的快乐只能缩小到审美之中予以实现，“想在审美方面调节感性与理性的哲学努力就表现为企图调和为被某一压抑性的现实原则所分裂了的人类生存的两个方面。”[3]这同时解释了，为什么文学时常与道德纲纪产生分裂，为什么文学时常在自己制造的独特空间之中对性爱表示了不合时宜的、奇特的好感。

①马尔库塞《爱欲与文明 · 第！版序言》，《爱欲与文明》,上海译文出版社 1987 年版,第 12 页。

②马尔库塞《爱欲与文明 · 导言》,《爱欲与文明》,上海译文出版社 1987 年版,第 19 页。

③ ④ 马尔库塞《爱欲与文明 · 导言》,《爱欲与文明》，上海译文出版社 1987 年版，第 131、147 页。

但是，马尔库塞认为，理性与感性、现实原则与快乐原则的分裂已经到了结束的时刻。审美为政治提供的思想启示是：恢复感性与快乐的权利。这里，马尔库塞已经在弗洛伊德的启示之下对于性本能进行了更为深刻的理论阐述。他将性欲扩展为爱欲：

> 由力比多的这种扩展导致的倒退首先表现为所有性欲区的复活，因而也表现为前生殖器多形态性欲的苏醒和性器至高无上性的削弱。整个身体都成了力比多贯注的对象，成了可以享受的东西，成了快乐的工具。[4]

这是从生殖器至上的性欲改变为整个人格的爱欲化，肉体从某种工具——包括生殖工具——的指定位置之中退出，成为自由享用的源泉。可是，这种前景的实现必须拥有特定的政治

和经济条件。马尔库塞的《爱欲与文明》竭力论证的是，现代社会的经济条件已经成熟，现在的问题是，政治如何表态？

马尔库塞承认，弗洛伊德所描述的压抑具有历史的合理性。如果人类社会试图积累必要的物质资料，人们不得不限制爱欲的快乐而强制自己从事某些劳动生产。可是，马尔库塞力图在某一个历史刻度上中止弗洛伊德的推理：如果这种物质资料相当发达之后，人类是否有理由尽快地摆脱异化状态而将快乐视为基本的社会目标？简言之，马尔库塞断定，文明社会所生产的大量财富已经为压抑的解除作好了一切准备："恰恰是这个文明的成就本身似乎使操作原则成为古董，使对本能的压抑性利用变得过时。"[①]这个转折点来临之后，人们对于历史的设计开始彻底改观"：以前的革命导致了生产力的规模、更为合理的发展，但今天在过度发达的社会里，革命将逆转这股潮流，它将消除过度的发展，消除其压抑的合理性。"[②]这时，劳动业已结束了非人的苦役；劳动不过是某些身体器官的消遣而已。所有的技术与财富只有一个目标：创造一个更为适合人类居住的环境，让人类自由地享受宝贵的生命。

这种设想无疑包含了一种新的逻辑。尽管接踵而来的一系列问题，诸如社会管理机构，军费开支，个人意愿与集体利益，尤其是遏制隐藏于身体内部的攻击欲望，有待于澄清，但是，这种逻辑遭遇的最大阻力无宁说来自现有经济的运行方式。迄今为止，大量财富的积累是与既定的生产方式和分配方式联系在一起的。市场体系、商业社会以及维持这种生产方式和分配方式的军事力量无一不被解释为这些财富源头。资本与市场的扩张性格不可能接受马尔库塞式的忠告。聚敛更为雄厚的资本，开拓更为巨大的市场空间，赢得更为高额的利润回报，这种循环已经被视为制造财富的生命线。激烈的竞争之中，没有多少人愿意中止这种循环而回到一个基本的目标：快乐。那些富甲天下的公司总裁肯定明白，他们的财富与他们个人消费之间的比例犹如沧海之一粟，然而，他们仍然无法将多余的财富遣散给那些衣不蔽体的贫民。他们的财富数额是竞争的需要，个人消费标

①马尔库塞《爱欲与文明·导言》，《爱欲与文明》，上海译文出版社 1987 年版，第 128 页。

②马尔库塞《爱欲与文明·1966 年政治序言》，《爱欲与文明》，上海译文出版社 1987 年版，第 6 页。

准已经不再构成一个有效的衡量尺度。利用既有的财富孵化出更多的财富——所有的人都穿上了红舞鞋狂奔不止的时候，马尔库塞的逻辑不是空中楼阁又是什么呢？

市场体系、商业社会已经如此强大，它们不仅派生出一系列自我维护的体制和意识形态；更为奇特的是，它们甚至产生了吞噬对手的机制——马尔库塞的《单向度的人》深刻地揭示了这种机制。如同马尔库塞那样，市场已经体察到爱欲与快乐的诱人之处，然而，市场所做的是，将爱欲与快乐轻车熟路地改造为价格不菲的商品。或许可以说，性关系从来没有像今天这样紧密地与市场结合为一体。无论韩东、朱文、陈染、林白甚至马尔库塞坚持什么姿态，他们都可能在更大范围内成为市场的俘虏。市场正在许诺种种良辰美景，革命在许多人心目中声名狼藉。这时，性与革命及时地分道扬镳，另谋出路。遭到了艾滋病的狙击之后，六十年代的性解放已经明智地转向了风度翩翩的雅皮士，中产阶级的性享乐不会再发出危险的尖啸。人们偶尔还会看到性的犯禁之举，但是，这种犯禁没有冲击秩序的激情而更像是商品的刺激性包装。九十年代，贾平凹的《废都》是一个内涵丰富的例子。这部小说曾经因为大面积地绘述床第之事而耸动一时。显然，《废都》之中的性本能已经没有桀骜不驯锋芒，《废都》之中的颓废气息更多地续上了古代传奇之中落魄文人寄情于风尘女子的传统，《废都》之中女性对于文人趋之若鹜,不过是一种自恋性想象。有趣的是，《废都》竟然虚构了“此处删去多少字”的节本形式促销。如果说，禁书和删书曾经是叛逆的文学与封建卫道士激烈交锋的场所，那么，如今这种形式已经被市场收买而成为挑逗顾客的策略。这个事例让人联想到，市场甚至能够将革命的遗迹巧妙地改造为商品。

马尔库塞当然明白，他的设想可能与现行的社会产生多大的冲突。所以，他不无悲愤地说：“在今天，为生命而战，为爱欲而战，也就是为政治而战。”[①]在他那里，爱欲不再是一些试管里面的故事；爱欲已经加入政治，成为革命的内在组成部分。这个意义上，文学热衷于革命和热衷于性是一致的。革命不仅发生

①马尔库塞《爱欲与文明·1966年政治序言》，《爱欲与文明》，上海译文出版社 1987 年版，第 11 页。

于经济、阶级、民族、社会关系这些传统的政治学范畴,同时,革命还发生于身体内部。革命是爱欲的解放。文学早已意识到，爱欲是革命的重大资源；然而，对于二十世纪说来，这也许是知识分子力图冲出重围而开发的最后一个资源。

（原载《文艺争鸣》2000 年第 6 期）

何谓文学本身

蔡 翔

所谓‘ 回到文学本身 ”,实际上内含着这样一层意思 意即文学完全独立于国家、社会、政治、意识形态等等公共领域之外,从而是一个私人的、纯粹的、自足的美学空间。这一说法之所以能够得到确立,其背后,显然是来自于‘ 纯文学 ’这个概念的有力支持。2001 年，我在主持《上海文学》日常工作的时候，曾经就“ 纯文学 ” 这个概念组织过一场相关的讨论。这场讨论的缘起是《上海文学》2001 年第 3 期发表的李陀的文章《漫说“ 纯文学 ”》，正是在这篇文章中，李陀对“ 纯文学 ” 这个概念进行了具体的历史梳理，并且率先提出了批评。而在以后开展的讨论中，韩少功、南帆、罗岗、薛毅等人都对此发表了自己的意见。[1]

①参见《上海文学》2001 年第 3 期至第 9 期的相关文章。

近二十年来‘ 纯文学 ’是一个极为重要的核心概念,它不仅创造了一种崭新的文学观念，同时也极大地影响并且改写了中国的当代文学。这个概念有效地控制了具体的文学实践，同时，也有效地渗透到了文学批评甚至文学教育之中，任何一个人对此都不可能漠然视之。而在某种意义上，甚至可以毫不夸张地说‘ 纯文学 ’这个概念在中国的产生、兴起乃至对整个文学史的控制，都留下了现代性在当代中国的影响痕迹。因此，在今天，对“ 纯文学 ” 这个概念的重新辩证，实际上亦暗含了对现代性的重新思考，以及对中国社会发展的重新认识。而对一个概念的辩证，也就自然转化为一种具体的历史叙述，一种对思想源流的追溯与描写。

1. 一个移动的能指

近二十年来，在我的记忆和阅读印象中，尚未见有人对“ 纯文学 ” 这个概念的外延和内涵作过完整的明确的定义，这似乎也暗合了当代文学史上一个惯常的现象：愈是所指模糊的概念，愈

能得到广泛传播。因此，在我们进入文学史的时候，常常会发现，某些概念本身有时候并不重要，重要的是它作为一个语词，一个"移动的能指"，或者说作为"一个叙事范畴"，是当代文学依靠"纯文学"这个概念究竟讲述了一些什么样的"故事"。因此，把"纯文学"概念历史化、阶段化就显得非常必要。只有这样，才能如杰姆逊所说的"对未来作考古学的发掘"。[①]

"纯文学"概念的具体的产生时间，现在还未有人作专门的考证，但是可以大致的确定在八十年代初期。而这个概念产生的特殊的历史背景，倒是正如李陀所说："'纯文学'这种说法在中国出现并且存活下来，这有一个七十、八十年代之交的特殊历史环境，那就是：'文革'刚刚结束，非常僵化的文学教条还严重地束缚着文学——比如'文艺从属于政治'，文学一定要写'典型环境中的典型人物'，以及从样板戏里总结出来的'高大全'等等，这些'艺术原则'都成为不能违背的教条，成为文学'解放'的严重障碍。在那种情况下，作家只有冲决、抵制、批判这些文学教条，写作才能解放，才可能发展一种新的写作。'文革'以后，最初是'伤痕文学'受到全社会的认同和喜欢，批评界当时普遍认为这是一种新的文学发展（所谓'新时期文学'）把它看成是'拨乱反正'在文学领域的具体实践，具有非常的创新意义。但是我一直对这种写作评价不高，觉得它基本上还是工农兵文学那一套的继续和发展，作为文学的一种潮流，它没有提出新的文学原则、规范和框架，因此伤痕文学基本上是一种'旧'文学（我这些看法后来在《1985》这篇文章里有较详细的论说）。由于当时主流批评家们对伤痕文学的评价非常高（现在也还有人对它评价非常之高），而对此持怀疑、反对态度的人也不是我一个，于是围绕着'伤痕文学'就有了很激烈的冲突，这种冲突到1985年前后尖锐化，对八十年代有着决定性影响的'新潮批评'也由此而生。"[②]韩少功也认为："'纯文学'的定义从来就是含糊不清的。在我的印象中，八十年代'纯文学'意念浮现是针对某种偏重宣传性和社会性的'问题文学'，到后来，主张自我至上者，主张形式至上者，主张现代主义至上者，甚至提倡严肃高雅

①杰姆逊《现代性的神话》，《上海文学》2002年第10期。

②李陀《漫说"纯文学"》，《上海文学》2001年第3期。

①韩少功《好“自我”而知其恶》,《上海文学》2001 年第 5 期。

趣味从而与地摊读物保持距离的作家，都陆续被划入‘纯文学’一类——虽然他们之间有很多差别”。[①] 作为当年“纯文学”运动的当事者，李陀和韩少功的说法大致可信。

概念的意义常常产生在事物的对立之中，正是由于所谓旧的文学的存在，“纯文学”才有可能在文学史上获得它的合法性地位。因此，所谓旧的文学的存在正是“纯文学”概念在当时赖以成立的先决条件。而李陀所谓“旧的文学”实际上指的是那种把传统的现实主义编码方式圣化的僵硬的文学观念，这种文学观念在七八十年代仍然具有一定的影响力，而且直接派生出“伤痕文学”、“改革小说”等等“问题文学”。正是在这一特殊的历史环境中，“纯文学”概念的提出就具有了相当强烈的革命性意义。这一意义在于，它对传统的现实主义编码方式的破坏、瓦解甚而颠覆,在“形式即内容”的口号掩护下,写作者的个性得到了淋漓尽致的发挥，从而获得了一种真正意义上的内在的创作自由。而现代主义在中国的兴起，则使“纯文学”概念不仅得到了文学实践的强力支持，而且进一步推动了这一实践的向前发展，正是在这一现代主义运动中,“纯文学”借助于现代哲学、美学以及心理学，得以深入到人的内心世界，转向一种内心叙事，即当时所谓的“向内转”，极大地丰富了中国当代文学的叙事手段。而更为重要的是,借助于“纯文学”概念的这一叙事范畴,在当时成功地讲述了一个有关现代性的“故事”，一些重要的思想概念，比如自我、个人、人性、性、无意识、自由、普遍性、爱,等等,都经由“纯文学”概念的这一叙事范畴，被组织进各类故事当中。因此,在某种意义上,“纯文学”概念正是当时“新启蒙”运动的产物，它在叙述个人在这个世界的存在困境时，也为人们提供了一种现代价值的选择可能。应该承认，在八十年代，经由“纯文学”概念这一叙事范畴而组织的各类叙述行为,比如“现代派”、“寻根文学”、“先锋文学”,等等,它们的反抗和颠覆,都极大程度地动摇了正统的文学观念的地位。并且为尔后的文学实践开拓了一个相当广阔的艺术空间。然而，我们还是不能把“纯文学”概念仅仅放在文学领域进行考察和辩证，这样的话，就会低估这一

概念在当时的革命性意义。如果我们把福柯的“话语”理论引入对“纯文学”概念的分析之中,就会发现,在话语冲突的背后,同样隐藏着一种权力斗争。作为“新启蒙”或者“思想解放”运动的产物,“纯文学”概念的提出,一开始就代表了知识分子的权利要求,这种要求包括 文学(实指精神)的独立地位、自由的思想和言说、个人存在及选择的多样性、对极左政治或者同一性的拒绝和反抗、要求公共领域的扩大和开放,等等。所以,在当时,“纯文学”概念实际上具有非常强烈的现实关怀和意识形态色彩,甚至就是一种文化政治,而并非如后来者误认的那样,是一种非意识形态化的拒绝进入公共领域的文学主张,这也是当时文学能够成为思想先行者的原因之一。因此,在八十年代,“纯文学”曾经是一个非常有用的概念,正如南帆所说:“如果传统的现实主义编码方式已经被圣化,如果曾经出现的历史业绩正在成为一个巨大的牢笼,那么振聋发聩的夸张就是必要的。如果文学之中的社会、历史已经变成了一堆抽象的概念和数字,那么,个体的经验、内心、某些边缘人物的生活就是从另一方面恢复社会、历史的应有涵义。如果武侠小说、卡通片、流行歌曲和肥皂剧正在被许多人形容为艺术的全部,那么,提到‘纯文学’是另一种存在又有什么不对?……‘纯文学’的概念正是在八、九十年代的历史文化网络之中产生了批判与反抗的功能。这个概念从另一个方向切入了历史”,[①] 同时也帮助知识分子确立了自己的批判立场。

不过,也正如南帆所说,在“纯文学”切入历史的时候,历史的辩证法也在同时启动,“这个概念很快就敛去了锐气而产生了保守性”;“‘纯文学’开始被赋予某种形而上学的性质。一些理论家与作家力图借用‘纯文学’的名义将文学形式或者‘私人写作’奉为新的文学教条。它们坚信,这就是文学之为文学的特征。这个时候,‘纯文学’远离了历史语境而开始精心地维护某种所谓的文学‘本质’。电子传播媒介、现代交通和经济全球化正在将世界连为一体。种种新型的权力体系已经诞生。历史正在向所有的人提出一系列重大的问题。然而这时的‘纯文学’拒

①南帆《空洞的理念》,《上海文学》2001 年第 6 期。

绝进入公共领域。文学放弃了尖锐的批判与反抗，自愿退出历史文化网络。‘纯文学’的拥护者不惮于承认，文学就是书斋里的一种语言工艺品，一个语言构造的世外桃源。先锋文学的激进语言所包含的意识形态解构已经为漫不经心的语言游戏替代。这与艺术之中的其他领域一致——所有的拼贴或者即心的恶作剧都有理由自称为先锋艺术——没有深度，没有什么涵义，不必与那些纷杂的历史文化发生深刻的联系……’等等。[①]

①南帆《空洞的理念》，《上海文学》，2001 年第 6 期。

一个概念必须依赖于其特定的历史语境方能得以存在，并且获得它存在的合法性依据。一旦时过境迁，这个概念如果不能及时地调整自己的外延和内涵，就极有可能成为一种新的理论教条，只有那些本质论者才会顽固地认定这个世界上存有某种永恒不变的事物本质。同样，当中国进入九十年代以后，整个的历史条件和社会关系都产生了剧烈的变化，当初“纯文学”概念赖以存在的某些具体的历史语境也已发生极大的变化（比如传统的现实主义编码方式的圣化），这个时候，如果我们继续自囿于‘纯文学’概念，并且拒绝历史新的‘召唤”，就极有可能成为一个新的文学的教条主义者和保守主义者。然而，这只是问题的一个方面，问题的另一个方面是，在‘纯文学’这个概念产生的同时，已经预设了一种理论上的保守可能。

作为“思想解放”运动或者“新启蒙”运动的积极的倡导者和参与者，知识分子无疑在中国社会的历史性变迁中起到了决定性的作用。但这同时，也培养了知识分子的精英心态，而社会在其发展过程中，也逐渐孕育出一个相对的知识精英阶层，这两者之间的相辅相成，构成了九十年代中国的一个新兴的利益集团。[②]然而在八十年代初期，知识分子尚是社会的一个弱势群体，不仅他们的坎坷遭遇引起了整个社会的同情，更重要的是，在这一时期，知识分子的权利要求，比如对现代化的憧憬、对人性化生活的向往、对自由和民主的追求、对极左政治的反抗和拒绝，等等，都在某种程度上吻合了整个社会的利益需要，从而与社会的大多数阶层结成了一个利益同盟，这正是“思想解放”运动的广泛的群众基础。因此，所谓的“纯文学”，在当时是非常隐晦

②有关知识分子的利益化倾向，我将在另一篇文章中加以分析。

曲折地传达了某种时代精神。即使其中较为激进的“先锋文学”，由于它对意识形态的激烈的破坏和解构作用，也仍然拥有一定的革命性意义，这也是“纯文学”能获得社会支持的原因之一。只有到了九十年代，种种新的权力关系开始形成，社会重新分层，利益要求与权力要求也开始分散化，八十年代的社会同盟事实上已经不复存在，这个时候，知识分子作为一个集团或者作为一个阶层，也已经很难代表弱势群体的利益要求。因此，当“纯文学”继续拒绝进入公共领域,在更多的时候,就演变成一种“自恋”式的文字游戏,同样,“怎么写比写什么更重要”这个八十年代的著名口号，因其对传统的现实主义编码方式的破坏而发展出一种新的写作可能，虽然夸张仍不失为一个有效的文学主张，但是一旦失去其反抗前提，也就自然转化成形式至上或者技术至上主义者，而其保守性也就愈加明显的暴露出来。

对于八十年代的知识分子来说，其思想，更多的是来自于现代性的有力支持,而在“纯文学”这个叙事范畴中,现代性不仅表述为一种具体的西方想象（包括对西方现代理论的过度迷恋），同时还转化成一种本质化的思维方式，比如习惯于把概念抽象化和普遍化，而不是把它放在具体的历史语境中加以考察和辩证。这种思维方式严重地削弱了中国知识分子的观察能力和思想能力，尤其是在知识分子日益精英化以后，更加阻碍了他们继续发现问题和提出问题。尽管现代主义为“纯文学”提供了一种反抗现代化的文本实践（这在“寻根文学”中可以找到某些蛛丝马迹），但是，现代主义在其本质上又是与现代化共存并且认定了它的美好未来，因此它的反抗又只能是不彻底的。而这种在现代性的召唤下形成的“集体性”想象,在今天,遭遇到了现代性所可能遭遇的许多问题,这些问题包括:个人、自我、主体性、自由、国家、政治、意识形态,等等。而正是这些话语,构成了“纯文学”概念的衍生物——“回到文学本身”。

2. 什么是文学本身

在八十年代，曾经流传过一个著名的比喻，意思是文学这驾

马车承载了太多的东西，现在应该把那些不属于文学的东西从马车上卸下来，而这些不属于文学的东西自然是国家、社会、政治、意识形态，等等。这实际上就是对什么是"文学本身"的一个极为形象的概括。在当时，这一说法广为流传，不仅形诸于文字，同时还渗透到大学的课堂教育或者即兴演讲之中，以至于至今仍有不少年轻人记忆犹新。[①]

①薛毅《开放我们的文学观念》，《上海文学》2001年第4期。

而在被文学这驾马车卸下来的东西当中，意识形态显然是一个极为重要的概念。如果我们把意识形态作一简单的历史化、阶段化处理，就会发现它所指涉的内容极为复杂。在特雷西时代(据说是他发明了这个词），意识形态被用来命名为一个新学科——观念学。而在半个世纪以后，马克思在其《德意志意识形态》一书中使用了这个词刻画一种狭隘的、利己主义的世界观（即资产阶级的观点），也就是说意识形态是特定的社会阶级为了最大限度地维护自己的阶级利益而扭曲真实的社会关系的结果，是一种"虚假意识"或者"错误观念"，而它注定是要被科学取代的（反映了工人阶级的观点），这就是马克思主义有关意识形态的经典认识。曼海姆则在这两种意识形态之间作了进一步区分，一种是没落阶级的思想偏见——"意识形态"；一种是新兴阶级的思想观念——"乌托邦"，并且认为乌托邦是不属于任何阶级的知识分子的创造。第二次世界大战以后，丹尼尔·贝尔表达了对意识形态和乌托邦的失望情绪，进而宣告了意识形态的终结，他这样说的时候，想到的主要是马克思主义，认为马克思主义正让位于一种温和的、非意识形态的、基于对政治局限性认识的自由主义。[②]可是意识形态并未如丹尼尔·贝尔所想象的那样已经终结，而是在当代理论的重新解读下，展示了另一片生机勃勃的新天地。在有关意识形态的种种新的解释中，阿尔都塞给意识形态的定义是："对个体与其现实存在的想象性关系的再现"，也就是说意识形态的整体感是一种想象性功能，并且与理想自我联系在一起。这一说法显然存有精神分析学说的痕迹（比如盖格尔把意识形态看成是以"理论"的形式掩饰着的原始情感、审美情趣和价值判断)[③]，尤其是拉康理论。杰姆逊在介绍

② 华勒斯坦《自由主义的终结》，社会科学文献出版社，2002年版。

③参见齐泽尔《意识形态的崇高客体》的"译者前言"，中央编译出版社，2002年版。

阿尔都塞的意识形态理论时,虽然坚持了“阶级”的概念;“没有阶级这个概念便不可能有意识形态的观念”,“意识形态是个中介性概念,是辩证法所说的个别与一般事物之间的中介。所有的意识形态都包括个体性与集体性两个层次,或者是群体意识,或者是阶级意识,”[1]不过,意识形态中的个体因素还是引起了许多人的注意,齐泽尔在拉康的影响下,认为“意识形态不是掩饰事物的真实状态的幻觉,而是构建我们的社会现实的(无意识)幻象”。而且意识形态本身并不是一种“社会意识”,而是一种“社会存在”。这样,意识形态不仅是一种思想和观念,是一种信仰,更是一种行为和“实践”。[2]这样,意识形态不仅没有终结,相反,它已经渗透到我们的日常生活当中,我们实际上被各种各样的意识形态所包围。就像杰姆逊在介绍阿多诺时所说的,“阿多诺说过一句话:商品已经成为它自己的意识形态。这句话的含义是指出意识形态的变化……我们现在已经没有旧式的意识形态,只有商品,而商品消费同时就是其自身的意识形态。现在出现的是一系列行为、实践,而不是一套信仰,也许旧式的意识形态正是信仰”。[3]而意识形态的作用或者功能也依然存在,因为意识形态毕竟为人类体验世界提供了某种模式,没有这种模式人类就会失去认识世界和体验世界的可能性。正是意识形态的这种“无所不在”,使得文学事实上无法非意识形态化,相反,如果真有“文学本身”,那么,这种所谓的“文学本身”,也正是意识形态或者意识形态冲突的一种“场合”。

不过,在八十年代,我们对意识形态不会有如此复杂的认识。那个时候,我们把意识形态仅仅理解为一种主流意识形态,更具体一点说,就是极左政治的意识形态。这种意识形态不仅控制了我们的全部生活内容,同时也控制了文学写作,使文学仅仅成为某种政治主张的简单的“宣传机器”,而所谓的“再现”,只是再现了这种意识形态的虚假图像而已。因此,在这一特定的历史环境中,当时“纯文学”强调的“非意识形态化”显然有着相当积极的意义。它借此拒绝了极左的政治——意识形态对文学的控制,从而使文学得以独立地表达当时时代的声音。[4]可是,

① ③ 杰姆逊《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,1988年版。

②齐泽尔《意识形态的崇高客体》,中央编译出版社 2002 年版。

④比如七十年代末关于文学是否是阶级斗争的工具的讨论,参见《上海文学》1979 年第 3 期《为文艺正名》。

我们同样可以说，这种拒绝本身亦是一种意识形态，具体而言，就是在个体和现代化之间，重新确定了某种想象关系，也就是“人的现代化”(个性解放、自由、权利等等)。而要实现这种“人的现代化”，就必须首先消解意识形态这种“错误意识”对人的控制。这样，在历史和现实之间就产生了一种真正的“断裂”，以往的历史很轻易地被处理成为一种“荒谬”，或者，干脆就是一个“笑话”。而在“意识形态终结”的背后，正是现代性在八十年代中国的最后确立，所有对未来的想象最后都指向现代性，指向“进步”和“发展”这两个现代性的核心概念。而我们所有的一切（包括文学），都只不过或者只能是对现代性“母本”的复制。这些在中国当代文学中，似乎形成了一种“宿命”，由于放弃了对未来的多种可能性的探索，因此，一方面是对现实的激烈解构，而另一方面又自动放弃了新的历史乌托邦的想象甚至冲动。先锋文学就明显表现出如上两种特征。[①]对意识形态的这种片面和简单化的理解，实际上使我们逐渐丧失了“去蔽”和“乌托邦”的这两种能力。在以后很长的一段时间里，我们面对市场、资本、商品等等新的社会现象，都只能持一种道德化的批判姿态，而没有能力认识到商品消费同时就是其自身的意识形态，是对现代性的一种回应，是一种新的想象关系的确立。而“去蔽”能力的缺乏，同时还因为我们“乌托邦”能力的丧失。当我们以现代化（西方化）为惟一的未来蓝本时，实际上就意味着我们“乌托邦”资源的枯竭。而当我们无法确定自己和现实存在条件的想象性关系时，我们也就无法建立起自己的意识形态。因此，当各种意识形态都在运用自己的“说服—训练”功能，以使自己代表的事物“合法化”时，“纯文学”又在或者说又能够做些什么呢？[②]

而就在“纯文学”强调非意识形态化时，另一种与此相应的说法也随之产生，这就是所谓“原生态的生活”。什么是原生态的生活，这句话在今天看来语义上显得非常含混，但是在当时却的确为写作提供了一种新的想象空间。这是因为，当意识形态作为一种“错误观念”的形态出现时，就会掩饰、遮蔽和篡改人的日常经验，而文学相对提供的也只能是一种虚假的生活图象。

①蔡翔《日常生活的诗情消解》，学林出版社 1994 年版。

②有关意识形态的“说服”和“合法化”，参见杰姆逊《后现代主义与文化理论》第 57 页。

因此，所谓‘原生态的生活’，实际上是为写作者打开个人的记忆之门而提供的一种理论支持，并以自己的日常经验对抗和消解作为“错误观念”的意识形态。但是，这一说法本身却又相对隐藏了另一种可能性，就是说，它默认在这个世界上的确存有某种可以在意识形态之外独立存在的‘本真’的生活，因此，生活是需要寻找的。这一说法的直接后果之一，就是“纯文学”日渐轻视我们直接置身其中的现实的日常生活，而把想象力更多的投注于内心，这样，不仅在某种程度上加快了‘纯文学’和社会存在的疏离，同时也使“纯文学”逐渐丧失了关注现实和把握现实的能力。而另一方面需要追问的是，个人的日常经验究竟是怎样浮现到我们的意识表层，而这扇记忆之门又是如何被打开的？实际上，即使是‘原生态的生活’，也来自于另外一种意识形态的支持，是一种对“现代性”的回应方式。我们只要读一读八十年代的作品，就会发现围绕‘原生态的生活’展开叙事的，大都是‘个性解放”这样一类日常经验和生活要求。这里，也许有一个例子可以说明问题。1999 年，我在主持《上海文学》日常工作时，曾经在刊物上开设了一个名为“城市地图”的栏目，当初为这个栏目撰稿的作家年龄许多都在四十五岁左右。也许是受其个人经历、家庭出身和社会背景的影响，这些作家所描写的对象大都集中在城市的北部，提供的是一个历史的、底层的上海。大概在一年多以后，一批更年轻的作家开始出现，也就在这个时候，淮海路、南京路、徐家汇等等所谓的‘高尚地区’在这些作家的笔下频频出现，而其所提供的场景、人物、情节等等也时有雷同之处。这些作家未必都生活在这些区域，而其个人记忆也未必都能由这些生活概括。显然，在选择生活的背后，正是意识形态的作用。边些作家所接受的，正是当下媒体制造并提供的一种生活模式，或者说是一种意识形态的幻象。我们实际上一直生活在意识形态之中，并没有绝对的“原生态的生活”。问题只在于我们用什么来使自己的日常经验浮现到意识表层，并打开个人的记忆之门。

当然，我们不能把‘纯文学’的‘退出社会’完全归之于‘历

史终结”或者“意识形态终结”的思想影响，这样，未免过于武断。事实上还存有另外一些因素，比如说某种政治高压，八十年代同样存在着思想斗争的残酷性。而正是这种残酷性，迫使作家开始回避现实，而强调审美的重要性。但是，现代性的影响痕迹也是同样明显存在。正是对“自我”的过于强调，而使文学日渐轻视和疏离国家、社会、群体等等这样一些概念。

有关“自我”在当代文学中的确立和发展，已为许多作家和批评家论及,韩少功就曾这样认为:“‘自我’似是‘纯文学’诸多概念中很重要的一个。我曾经也十分赞同文学家要珍惜自我，认识自我，表达自我，反对写作中那种全知全能的狂妄和企图规制社会的独断与僭越。我至今以为这种说法一般说来仍然有积极意义”。[1]而文学也因为“自我”而同时发现了另外一个与之相应的概念——“主体性”,围绕“主体性”这个概念而展开的各种叙事活动，在八十年代的文学中，主要是“个人主体间为赢得承认而展开的斗争”[2]。由于当时的这一“自我”大都含有弱势背景,因此在文学中尽管以“个人主体”的形象出现,却又具有相对的群体性（比如早期女性文学的杰出文本《同一地平线》）。但是，“自我并非与生俱来，而只能产生于特定的社会环境与文化过程，只能产生于公共群体之中”。因此在“纯文学”退出社会之后,“自我”就逐渐演变成一个封闭的概念,“‘自我’说确实在一些作家那里诱发了自恋和自闭，作家似乎天天照着镜子千姿百态，而镜子里的自我一个个不是越来越丰富，相反却是越来越趋同划一，比如闹出一些咖啡吧加卧床再加一点悲愁的标准化配方”。我近年在审读小说来稿中也发现，越是接近“私人化”写作标准，作品越是趋于雷同。这只是问题的一个方面，问题的另一个方面是,“自我中心化”的过程,同时也是一个不断扩张的过程,是一个对“他者”殖民化的过程,其结果必然造成一种精英心态,“‘自我’甚至成为了某些精英漠视他人、蔑视公众、仇视社会的一个伪贵族的假爵位。臆必固我的偏见乃至放辟邪侈的浪行往往都是在这一说法之下取得合法性。在一个新旧权贵自我扩张资源越来越多于平民的资本自由化时代，这种倾向会产

①韩少功《好“自我”而知其恶》,《上海文学》2001 年第 5 期。

②杰姆逊《晚期资本主义的文化逻辑》,三联书店 1997 年版。

生什么样的人品和文品，当然不难想象。”[1]

这样，在国家、政治、社会、群体、意识形态等等都被从文学这驾马车上卸下来之后，文学这驾马车上还剩下些什么呢？是自我和主体性，还是审美和诗意？这时候，有两个人引起了人们的注意，就是海德格尔和博尔赫斯。我们从“林间小路”上找到了“诗意的栖居”的文化装饰性，而博尔赫斯的书斋写作则为我们提供了最好的知识借口。但是，谁知道我们是在多大程度上篡改和阉割了这两位作家和哲学家。

①韩少功《好“自我”而知其恶》，《上海文学》2001年第5期。

但是问题并没有到此结束，在文学退出社会拒绝现实的背后，可能还隐藏着一种对世界的建构愿望，这种愿望来自于人性是一静止的、永恒不变的本质。于是，在文学中，欲望、个人、主体性、权利、性、无意识、自由等等概念的组合就相应建构起一个新的世界，而自我的同一性也正是在这样一个被建构起来的虚幻的情景中得以完成（现在，这种虚幻性正在向大众文化转移，“人性化的空间”、“人文关怀”等等诸如此类的字眼充斥于各类广告之中，而文化工业的从业者，有许多正是当年的文学青年）。而在这种情景中完成的自我同一一就显得相当可疑，它同时也造成了现实中价值——事实之间的辽阔距离。当文学沉迷于这个世界并且认定它就是真实的存在本身时，实际就压制了“关于历史的思想的作用”，也就就此失去了把握永恒变化着的历史和现实的能力。

3. 沉默的大多数

一个梦想已经破灭，世界并未能如我们想象中的那样，在现代性的语境中，完成自由、民主、平等和公正的统一，历史的辩证法仍然存在，“幻想人性会剧烈的改变，现行制度的社会关系也会随之改变，只不过是胡思乱想，乌托邦罢了”。[2]我们曾经执著于或者迷信过的一些观念，终于遭到现实的致命一击。

②杰姆逊《后现代主义与文化理论》，陕西师范大学出版社1988年版。

阶层分化早已开始，“穷人”和“富人”的概念也早已在消费时代变得日渐明晰，大多数人重新“沉默”，他们的声音不仅难以得到“再现”，而且我们几乎无法听见。当有些人继续拒绝政治、

阶级、利益、对抗、意识形态这类语词，并且搬出个人的历史体验，来形容对这些语词“不堪回首”的个人感觉时，他们不知道，这些语词早已又一次转化为现实，而现实也变得更加严峻和急迫,只是,知识分子已经无法‘体验’罢了。

“自由”这个语词曾经帮助人们挣脱了国家的同一性控制，我们至今仍然心怀感激。但是，假如我们不把这个概念放在新的历史语境下重新进行考察，而是继续幻想用这个（以及相近的）概念作为本质去建构世界，那么，这个概念就将成为一种新的陈词滥调。它除了使“精英立场”更加变本加厉，使文学变得更加“小家子气”，更加“伪贵族”，还能为我们提供些什么呢？即使我们继续使用这个语词，可是，如果我们不考虑新的“沉默的大多数”，那么，这个概念的普适性又在哪里呢？它还是一个普遍的‘本质’吗？

不仅仅是当下的媒体，即使当下的知识，也在拒绝这个“大多数”,以至于他们显得更加(或者强迫他们)‘沉默”。但是,正是这个新的“大多数”的产生或者存在，才促使我们反省现代性，反省资本化的过程,反省‘历史终结’或者‘意识形态终结’的神话。因此,关注这个“沉默的大多数”,实际上是让我们更深地切入现实，寻找问题所在，以及一种新的乌托邦可能，而不仅仅是简单地持一种道义的立场。任何一种对底层人民的同情甚或怜悯，不过是旧式人道主义的翻版，在今天，毫无新意可言。因此，如何使“被压迫者”的知识成为可能，并且进入文学的叙述范畴，就成为一个相当重要的问题。[1]

①罗岗《“被压迫者”的知识如何成为可能》，《上海文学》2002 年第 7 期。

由于对‘启蒙”“公意’这类概念的反省,以及文学中‘全知全能”的叙述者角色的退出，使得我们对“代言人”这个概念深为警惕。的确，在很长的一段时间内，隐藏在“代言人”背后的，是知识分子的“精英”姿态和一种规制社会的狂妄企图。但问题是,如果不经过知识分子的‘转述”,这个“沉默的大多数’的声音能够进入知识领域吗？而他们的政治和利益诉求，又如何能够得到体现。也许，我们可以使用另外一个词：“代表”。实际上,社会上的任何一个阶级、阶层、群体或者团体,都能够在知识

领域中找到他们的“代表”，既然如此，那么这个“沉默的大多数”同样需要自己的代表，以使自己被忽略、被遗忘甚或被压抑的“声音”得到“再现”。而在这一“代表／再现”的过程中，知识分子的任务就不仅仅是“代表”，更要学习如何“再现”，正如赛义德所说：“知识分子是以表述／再现的艺术为业的个人”。[①]

可是，在文学中，这种“表述／再现”却会显得困难重重。不仅仅因为我们一不小心就会陷入“阶级意识”的传统陷阱，还因为在今天的中国，“阶级意识”实际上显得非常模糊不清。文化工业的兴起固然是一个极为重要的因素，媒体对人的大面积覆盖，模糊或者缝合了阶层差别。而作为传统的阶级分析的单位之一——家庭（比如“革命家庭”），今天也显示出它的多义性，就像王晓明在《90 年代的中国与新意识形态》中所描述的，在一个家庭中，可能母亲退休，父亲下岗，然而子女中，却有可能是公司白领、是证券投资者、甚至是私营企业的老板……正是这一多种成分的并存，使“阶级意识”变得极为复杂甚或模糊不清。

可是，正是这种复杂或者模糊不清，为文学提供了一种“表述／再现”的叙事可能。

①赛义德《知识分子论》，三联书店 2002 年版。

4. 有没有一种新的写作可能

我们正在与某种体系性的哲学观念告别，这类观念代表了一种要发现一个一举解释所有事物的根本概念的企图，或者说是一种有关人类本性或人类实质的理论。可是这样一来，我们所要面对所要把握的现实就变得更加复杂更加不可琢磨。而辩证法也“不是一种一劳永逸的，来自主观的原则，而是人与环境和历史的永恒变化之间的近于绝望的搏斗。在这场斗争中，人们不得不一次又一次地与自己的主观性决裂而去接受严酷的现实法则，但却一次又一次地被来自主观和环境的假象所包围而回到这场斗争的起点。在此，真理是一个稍纵即逝的瞬间，为了在这个瞬间找到一个讲述历史变化和现实矛盾的叙事，人们不得不永无休止地向时间的激流、矛盾的不可穷尽的复杂性以及种种意识形态的蒙昧发起攻击”。而能够传达这一真理的过程

已经不是哲学，“而是一场永无止境的文学实验”。[1]这是迄今为止对文学最为乐观的估计。

可是文学如何才能把握这个永恒变化着的现实？如何才能再现历史境遇，再现那个稍纵即逝的瞬间？即使我们承认文学就像那只“密涅瓦的猫头鹰”，艺术家“不过是新现实的记录仪”,[2]那么这个新的现实又是什么，我们又究竟怎样来进行“记录”？文学最后总是要诉诸一定的审美形式，而更重要的是，文学必须通过个体的存在才能再现历史境遇，因此，个体与群体的诸种复杂关系就成为文学叙事所必须面对的问题。

福柯在《词与物》中有过关于‘知识型’的论说,他认为每个时代都标志着一个确定其文化的潜在外形，一个使每个科学话语、每个陈述产品成为可能的知识框架，这就是所谓的“知识型”，意即确定和限定一个时代所能想到的——或不能想到的东西——深层基础。每种科学都是在某个知识型的范围中求得发展，因而也就与其他同时代的科学发生联系。[3]如果我们借用福柯的这一理论,就会发现,在八十年代的‘纯文学’周围,并与之发生联系的正是现代美学、哲学和心理学这三门人文学科。应该说‘纯文学’从这三门学科中获取了相当多的思想资源,从而丰富了自己的叙述内涵乃至表现形式。而在某种意义上，这三门学科和文学有着天然的血亲关系，它们都共同诉诸于人的内在的观念、情绪、精神、意识乃至无意识,可以毫不夸张地说,正是在八十年代，这几门学科实际上是在共同完成“人的现代化”。而对于八十年代的‘纯文学’来说,更为有利的条件是,它在西方现代主义文学中找到了它可以借鉴和模仿的“蓝本”，这也是八十年代文学获得辉煌成果的因素之一。

而在上个世纪的九十年代，当我们把目光重新投向外部世界，有另外的三门学科开始引起文学的注意，这就是政治学、经济学和社会学。当文学把自己的注意力从人文学科转向社会科学时，实际上意味着文学开始切入现实，开始关注社会和群体，以及获得另外一种思想资源的企图。的确，在反省八 十年代的伟大传统当中，人们意识到，如果丧失和经济结构的联系，那么，

①参见《晚期资本主义的文化逻辑》，张旭东的编者序言,三联书店 1997 年版。

② 杰姆逊《晚期资本主义的文化逻辑》,三联书店 1997 年版。

③参见迪迪埃·埃里蓬《权力与反抗——米歇尔·福柯传》,北京大学出版社 1997 年版。

对权力的认识和反抗就会陷入某种片面性。我们只要重新解读一下八十年代的一些小说（比如贾平凹的《腊月 · 正月》,等等),就会发现,对当时发生在中国的经济改革,写作者更多注意到的，是个人主体性在这一改革中如何得到确立，而忽视了这一改革的全部复杂性，以及新的危机的产生可能，更不用说随之产生的社会分层和种种新的权力关系的确立。在这一意义上，社会科学为文学打开了另一扇思想之门，或者说，提供了另外一种认识模型。可是，随之而来的问题是，社会科学和文学毕竟相距甚远，而且它们之间缺乏一种天然的血亲联系。如果说，社会科学的注意力更多地投向社会和群体，那么，文学则更多地围绕人的个体性存在展开自己的叙事活动。尽管近年来，社会科学成功地渗透到文化研究领域，但是我们仍然鲜见社会科学直接进入文学的成功可能。相反，如果文学“ 生搬硬套 ”社会科学的研究成果，倒极有可能成为一种新的拙劣的图解，无论在文学观念和叙事方式上，都是一种严重的倒退。因此，如果我们要寻找一种新的写作可能，就必须处理好知识和知识之间的转化。

进入现实并不是文学的最终目的，如果是这样，那么近年来，我们并不少见那些所谓反映现实的作品，然而我们从来不会认为这些作品为我们提供了一种新的写作可能。不是说这些作品没有揭示社会新的矛盾，而是说它们除了缺乏一种对现实的深刻的洞见和把握，在其叙事过程中，也隐约可见传统的现实主义编码方式的复活。因此，文学的最终目的仍然是如何通过一定的审美形式来‘ 再现 ’现实。

然而，“ 现实 ”是什么呢？就是目前正在发生的人和事？那么这和我们传统的理解又有什么不同？也许，我们可以使用另外一个词“ 语境 ”,的确,在一些当代的理论著作中,我们常常可以看见这个词和“ 现实 ”的并列或者交叉使用。可是语境又是什么？这个从现代语言学挪用过来的概念到底在指涉什么？是实在之物还是非实在之物？一个抽象但也只能如此的回答或许是,它既是政治、经济、社会的等等意义上的此时此刻,又不仅仅是这一此时此刻，它是实在之无物，但更多的是非实在之物，它

的语义常常需要在一个时段中才能慢慢呈现。它集会了现实中的种种矛盾、种种关系以及关系之间的互动，然而它又是分散的零碎的……可是经由这样的解释，现实也相应的变得暧昧起来，游移不定又难以琢磨,总之,这个所谓的‘ 语境 ’使得文学的‘ 再现 ”遇到了极大的困难。可是，文学的叙事性在此也体现出了它的强大的力量，就像杰姆逊在《晚期资本主义的文化逻辑》中说的：“ 艺术作品（包括大众文化产品）的形式本身是我们观察和思考社会条件和社会形势的一个场合。有时在这个场合人们能比在日常生活和历史的偶发事件中更贴切地考察具体的社会语境 ”。而“ 再现 ”的困难性也相应地激发起艺术创新的勇气和动力。

在八十年代，我们常常把“ 艺术创新 ”简单地理解为一种“ 为艺术而艺术 ’的形式探索,而忽略了正是由于‘ 再现 ’的障碍性才激发起追寻一种新的表现形式的内在动力。而当我们失去了这种内在的动力，艺术创新就会停滞不前。正是在这个意义上，近十年来的小说，呈现的，或者是传统的现实主义编码方式的复活，或者是继续沿着内心叙事的轨迹向前滑行，但是却鲜见艺术的创新。今天，我们已经很难在技术上对这些作品继续进行诘难和挑剔，即使一些新人的创作，其文字也是十分的流畅。但是过于流畅的文字不正暴露出思想的独异性已经不在？而正是在近年的小说中，我们已经很难“ 更贴切地考察具体的社会语境 ”。

尽管“ 语境 ”呈现出它的非实在之物的特性，但是我更倾向于认为，它仍然在某种意义上依靠着实在之物的支持。而这种支持，为文学提供了某种新的写作可能。正是在最近的一些作品中(比如王安忆的《上种红菱下种藕》),我们看到了一种‘ 细节 ”的写作倾向。在这些作品中，细节不再仅仅是一种环境的装饰之物，或者展示人物性格的一种技术手段，而是有其独立的地位乃至意义。由于细节来自于生活本身，因此它具有浓郁的现实意味；由于细节总是附着于一定的民族情境，因此它所暗示的问题就带有相当明显的本土性特征……而由这些细节构成的图

象(比如路边的一家小发廊,或者一条广告),不仅形成了艺术作品中的一个生活的“场合”，而且无不暗示着我们存在的“语境”本身。

寓言也许是另一条通向“再现”的道路，杰姆逊曾经就这个问题有过一段精彩的论述,他说“:至于寓言,我想这是不同的事情。这是一种再现事物的模式。尽管我们说要抓住历史变化中的环境、打破旧有的关于变化的叙事形态、并着眼于活生生的事物间的矛盾，但这一切没有一样是实物。随之而来的问题便是怎样描述这些事物，怎样为你的意识找到一个模型。寓言就在此刻出现。它提醒我们，告诉我们即使我们强调环境，环境却并不是一个实在之物供我们简单地“再现”。即使我们信奉叙事，叙事却不是一件轻而易举的事情。说世界自有其叙事结构不等于说你能够以一个小故事就把它说得清清楚楚，不等于说世上有现成的表现技巧可供人调遣。同样，重视矛盾并不意味着矛盾是看得见摸得着的东西，或我们可以画出一幅矛盾的图示。强调寓言因而便是强调再现深层现实的艰巨性甚至不可能性……”。不过，在寓言问题上，杰姆逊多少持有一种悲观倾向，因而反复强调它的艰巨性和不可能性，“寓言是一种知其不可为而为之的再现论”。[①]可是，我们在汉语中或许能够找到这种寓言的可能性，不仅因为我们拥有一个强大的寓言传统，而且由于汉语本身的多义性、联想性乃至模糊性,经过一定的剪辑、拼贴,也为这种寓言写作提供了某种语言上的支持，韩少功最近出版的《暗示》似乎也暗示了这种可能性的存在。

谁也无法事先给出一个完整的新的写作可能性，但是这种可能性却已依稀可见，也许一个新的伟大的文学开始就酝酿在这一可能性之中，尽管它困难重重。

随着对历史和现实的不同的体验和理解，一场文学观念的分裂也会随之而来。一种最为乐观的预期是：分裂将会使文学世界变得更为丰富多彩。但是在今天，同样会出现另外一种情况,一些伪‘多元论’者常常会以维持‘多样性’为借口,而拒绝新的写作可能性的出现。不会再有人愚蠢到企图重新一统天

①杰姆逊《晚期资本主义的文化逻辑》,三联书店 1997 年版。

下,因此,伪‘ 多元论 ’者的借口实质上只是为了维护既有的文学秩序而已。我们所需要的，只是在这个多样化的文学世界中，再发展出一种新的写作可能。

任何一种写作，最终都是一种个人的写作，就其这点而言，强调写作的“ 个人化 ”并无不当之处。问题只是，如果把这种“ 个人化 ”的写作主张推向极致，并成为文学拒绝进入公共领域的借口，进而丧失了知识分子最基本的批判立场，这时候，这种文学主张才会显现出它的保守性。正是在九十年代，“ 纯文学 ”开始被主流意识形态所渐渐接受，并默认它是一种“ 有益无害 ”的写作。这种默认不正暴露出“ 纯文学 ”在今天的尴尬境遇吗？

文学不是时代精神的简单的‘ 传声筒 ’,同样,它也不可能成为某种意识形态的拙劣图解，尽管在其背后仍然有着意识形态的支持。我更倾向于认为，文学是一个场合，一个矛盾和冲突的“ 场合 ”,惟其如此,文学才能成为一个“ 叙事者 ”,一个历史和现实境遇的伟大的‘ 记录仪 ’。

我一直怀念八十年代，这个伟大的时代造就了一个伟大的文学传统，但是时过境迁，新的问题的提出，迫使文学进行新的叙事选择。然而这并不意味着一个新的“ 决裂 ”的开始，所有的选择实际上都是在传统的延续中进行。这样说并不是一种策略或者妥协,而是提醒我们在反省‘ 纯文学 ’的历史化过程中,继承一切可以继承的伟大传统，也惟其如此，我们才能避开危险。在文学的小桥两边,左、右都是陷阱,稍有不慎,就会铸成大错。

（原载《当代作家评论》 2002 年第 6 期）

以肉为本，体书“莫言”

乐 钢

一、肉体和文体：一种书写范式

中国文人常用“呕心沥血”来形容身体与写作的关系。二十世纪的作家中，将写作定位于肌体血脉的，最有名的应属鲁迅。先生自比为牛,吃的是草,写出的字是奶,是血,后来被毛泽东继承发扬,于《在延安文艺座谈会上的讲话》中号召文艺工作者以鲁迅为榜样，甘当人民的孺子牛。人民是衣食父母，文艺工作者当报养育之恩，为物质生产者提供精神食粮。围绕着牛这一意象便出现了一条关于文化生产的“食物环”。若寻根溯源，对牛的崇拜从一开始便浓缩在炎帝身上。这位尝百草播五谷的神农，就常以牛面显灵。而古代统治术中的一个核心概念，就叫“牧民”。“牧”字从牛,鞭声,两者正好与神农的“农”和炎帝的“帝”呼应，形象地揭示出古代社会的权力关系。为政者若不善牧子民,替“牛”行道,被牧者便可以“牛”的名义揭竿而起夺回“鞭子”。从创世神话到鲁迅、毛泽东,“牛”这一经典意象构成了一个多层寓意的元叙事。

围绕着“牛”的经典化和普及化的，随着物质生产与文化生产的主从关系的确立，物质生产者（在中国首先是农民）被置于想象的主体地位，而作为实际主体的写作者就必须依此想象原则而转化角色。其结果就如在毛泽东《讲话》后延续了近四十年的实践那样，文化生产者必须首先通过体力劳动以至衣食住行的农民化解决有关个人身体经验的感性问题，进而由身及心解决立场和世界观等等相对抽象的政治与意识形态问题，最终完成向“牛”这一想象主体的转变。鲁迅的孺子牛精神毕竟是一种文人的（也主要是针对他同时代那些“帮闲文人”的）道德意识与姿态，他倒不必真的去吃草，更无必要按毛泽东号召的那样以

脚上沾满牛粪为“牛化”的标记。到后来文化大革命中的“牛棚”、吃的忆苦饭,前者虽指“牛鬼”却也不乏意义转化的象征意义，后者可以说是对“牛食”的复归。讨论现代汉语写作的问题，就得关注这一物质实践对话语实践的规范制约。所谓“体书”首先是指这层意思。

莫言的多数作品写的都是华北的农民，而且常常通过吃喝拉撒来写肉体的存活和变形。我们甚至可以用他一部书的题目做出主题学的概况:从早期的《透明的红萝卜》、《红高粱家族》到《天堂蒜苔之歌》、《食草家族》,这些题目本身指涉的就是农民这个庞大的、牛一般的“食草家族”。如果以《红高粱家族》这部给莫言带来世界性声誉的作品为界标的话，他前期的作品虽也不乏社会批判的锋芒，但总的来看还是侧重主体性的文化重建和张扬。也就在寻根热开始式微时，莫言尝试超越自我，将社会批判的触角伸向现实。尽管他初始在《天堂蒜苔之歌》等作品中为了社会批判而付出了艺术创新方面的一定代价，但内容的批判性和形式的实验性之间并不必然存在非此即彼的对立关系。不久，他就推出了二者近乎完美结合的《酒国》。也只有在阅读了《酒国》之后，我们似乎才可能理出一条关于“食草家族”被鱼肉、宰割、吞噬的叙事主线。

莫言没有从正面去写“牛”，而是倒过来把这一理想化身还原为现实中的具体物质形态。食草家族奉献了一世的辛勤劳作,最终他们的肉体还得作为“剩余价值”被屠宰加工,不折不扣地履行食物供应者的职责。鲁迅早逝可说是因呕心沥血，但食草毕竟是个姿态；而莫言笔下的农民能填饱肚子就算是登天了。先生及其男性后代以挤出的奶自比文字时，似乎也忘了简单的性别差异;而莫言笔下的母亲,如曾引起争议的《欢乐》、《酒国》中的“肉孩”一章、及至《丰乳肥臀》所描绘的那样,简直就是一头被吮干嘬尽的母牛。这条线索若放在血缘家族的伦理传统中考察,是对“舐犊之情”的性别与代际颠覆;若置于土地、历史的时空框架内，则是对以“牛”为主要文化符号之一的国族神话的修正。革命文艺中的被想象的主体，又一次悲哀地以食草家族

的身分复归于现实的屠宰场。

现实批判的解读是不能回避的，尤其在这个屠宰场的生意越做越大、越来越有效益从而更加“合理化”的今天。但在进一步讨论这一问题之前，让我们还是先考查一下“体书‘莫言’”的具体特征。

《红高粱家族》在正文之前有这样一段题记：

> 谨以此书召唤那些游荡在我的故乡无边无际的通红的高粱地里的英魂和冤魂。我是你们的不肖子孙，我愿扒出我的被酱油腌透了的心，切碎，放在三个碗里，摆在高粱地里。伏惟尚飨！尚飨！

作者“呕心沥血”的姿态比鲁迅的牛更为具象。在广袤厚重的乡土祭坛上，小说写作以祭血牺牲的形式又一次升华为农神崇拜的典仪。不过，在这一片古老庄重的祭祀氛围中却隐蔽着诡谲荒诞。作者没有再去歌颂那头圣牛，而是以“不肖子孙”的身分将食草家族的肉体烩成一桌“人肉宴席”。这个“不肖子孙”不仅在《红高粱家族》中通过对“杂种”（叙述人血缘身分认定）和“杂交”（以尿酿酒）的讴歌来改写道德化的革命神话，他的题记本身更在无意间直指始于鲁迅的“吃人”这一经典叙事。莫言当然不会去复制“割股疗亲”这一被鲁迅斥为野蛮的孝道传统；他把自己的心置于高粱地里祭祖，是为了召唤那些被排斥摒弃于古今道统之外的只能称为“杂种”的生命状态。他对“种的退化”的焦虑和揶揄，与“割股疗亲”迥异，也没有多少《三国演义》里夏侯惇(左心右享)拔箭啖目,大呼‘父精母血,怎忍丢弃”的味道。但是若置于鲁迅以来关于文明进化的语境中考察，莫言的姿态既有承袭的一面，如关于“退化”的书写，但更多的是游离甚至反讽，后者当然到了《酒国》才清晰地表现出来。他在游离于革命的“食草”话语的同时，也告别了“吃人”的现代性经典叙事，从而在身体和小说写作间开拓了一条奇径。

为进一步分析身体和文体的关系，我们不妨对“体”字做点

解剖。从“体”字的渊源与构词看，身体同文体间存在着主从和借代关系。《说文》指“体”从“骨”，但在更早的《睡虎地秦墓竹简》和《老子》甲乙本中则均从“肉”。骨也罢，肉也罢，以亲族血缘关系为核心的儒家文化强调的是“骨肉至亲”，正如《礼记·祭仪》讲的：“身也者，父母之遗体也。”相对于儒家的血缘承袭，“体”在《易·系辞下》里则指对自然物象的体现：“阴阳合德，而刚柔有体，以体天地之撰”。当“体”成为动词而“体现”天地造化时，叙事的基本要素便出现了。《文选·陆机〈文赋〉》讲“赋体物而浏亮”，李善对此的注解为“赋以陈事，故曰体物”。一种文体(赋)及其功能(陈事)在被“体”字规范的同时，也将“体”的意义从血亲伦理和自然物象的范畴延伸到文化书写的领域。当然，这里的“文体”还仅仅具有分类学意义，指的是所谓“体裁”，尚未进入个人化的“风格”层面。有趣的是，“体”的意义嬗变还有一条更为形式主义的线索，以舞蹈的表演形式为发端，经文字的书写形体（书法）而至文章的体裁风格。在所有艺术形式中，舞蹈不仅仅是最古老的形体艺术，也是以人体为首要“书写”符号的。由于舞蹈可以不借助象征性符号媒介而自行表意，是人类最古老的“行为艺术”，因而为个性化的风格保留了无限的表现空间。《文选·陆机〈文赋〉》便如是指出：“体有万殊，物无一量”。顺便提一下，在现代中国将艺术的个性化视为西方现代性的产物，可说是一种以私有制为核心的意识形态对历史的篡改。

简体的“体”字则为我们提供了一个再简单不过的拆字游戏。尽管“人本”一词现代味太浓，但这个词也可以使我们联想起《十日谈》这样的文本，与后来被标为“主义”而日益形上化的意识形态毕竟不同。大概是文字改革的专家灵机一动吧，这个简化的“体”字竟借用了一个同形同音的古字，好像冥冥间早已注定了“骨肉”即“人本”的形下本质，使传统文化难以也不必以抛弃肉体为前提去寻求纯粹的超验出世。佛教的引入和传播便很能说明问题。被本土世俗文化吸纳改造的一个极端例子，就是释迦牟尼舍身饲虎的传说后来竟蜕变成割股疗亲这样的习

俗。立地成佛和孝敬父母都得献出肉体，前者是以神的姿态俯救苦难众生，后者则要求以受众的虔诚回馈“遗体”的一部分。鲁迅的《狂人日记》里‘礼教吃人’的诅咒和‘救救孩子’的呼唤，竟可以绕这么一个大弯把普渡众生的神话典故扯进来，的确是有关肉身的一段奇案[①].

而处于另一极端的则是精英文化对身体的“非肉化”。前面曾提到‘体’字的‘从肉’说要早于‘从骨’说,也不知从何时何人开始‘体’与‘肉’出现了进化式的剥离。有一点大概不会错,即随着佛教的传播与本土化，肉体的低等甚至原始属性得到了进一步强化。神学和道德的话语指认，在推动文明步向超越境界的同时,也造出以‘肉眼凡胎’‘肉身’‘肉感’‘肉欲’等等为标记的文化解剖系谱。除了佛教的肉食禁忌影响之外，性禁忌的强化无疑使人身进一步与肉体分家。到了现代，公开讲性感、性欲虽也不甚体面，但在特定场所尚可以科学的名义讨论。“肉感”‘肉欲’等词则只能用于粗鄙下流的东西了。

文革期间有一对夫妇行房事时总要在女方的阴道口放置一块肉，据说是受了《红楼梦》中“入肉”的启发[②]。读过《红楼梦》的人，应该说教育水平不会很低的。另一方面，性禁忌对民间特别是下层社会的影响毕竟要弱些，种种关于“肉”的表达方式便得以保留。张贤亮《绿化树》中的女主人公马樱花，听不惯章永嶙文绉绉地称她‘亲爱的’,便要他们之间以‘狗狗’和‘肉肉’互称。我们很难把西北方言中的‘肉肉’按‘食’或‘色’进行语义切割，在《绿化树》里“饮食男女”就更是一个浑然一体的主题(尽管作者按文人道德要把两者强行分开)。其实,‘肉’的话语场与‘体’的文化无意识重叠交叉,‘吃肉一顿不如进肉一寸’这类民间俗语是很难用英文的“ meat ”或‘ flesh ”来分类翻译同时又保留其原味的。民间语言这种拒绝“理性化”的特征，对我们分析莫言的作品是一个极为有用的参照。

以上对“体”字做这点简析，是想突出两个相关的问题。首先，莫言小说中大量对身体细节的描写，尤其是那些关于肉体功能的片断，既不能仅作为题材进行现实主义再现式的解读，也不

①关于“割股”的宗教史籍考查，详见 Chun－fang Yu：“Filial Piety，Iratric Cannibalism，and the Cult of Kuan－yin”（paper presented at the annual meeting of the Association for Asian Studies，April，1995，Washington，D. C）.

② 见 Jianying Zha（查建英）：*China 八op：How Soap Operas，Tabloids，and Bestsellers Are Transforming a Culture*（New York：The New Press，1995）．第 151～152 页。

可单纯视为文本游戏而用于编织种种后现代主义的理论神话。这两种方法虽在理论上摆出对立的姿态，但是它们的逻辑支点却奇怪的相似，都要在物质实践和话语实践间作非此即彼的选择，要么忽视书写的意义建构过程，要么将后者同物质实践割裂。而“体”的物质本体性和意义多元性，正好将身体和文体视为一个整‘体’的两面，高度浓缩于‘体现’一词间。我们甚至不妨进一步发挥，强调“体现”所蕴涵的认知模式，为步出“本体”和“现象”的两元对立标明了一个方向。

第二个问题则更为具体。莫言的小说在将身体作为文字解剖对象的同时，也自觉地将这一解剖过程揭密，为我们‘导读’小说写作本身提供的种种话语试验和想象的可能性。也就是说，他对我们这个感知世界的肌体或机体所推出的文字实验，为种种未曾命名或不可言说（即“莫言”）的身体经验寻找创造了一些前所未有的书面语形式，将现代汉语小说的虚拟想象空间拓宽了。莫言的文体特征，可以通过对本文标题的澄清概括为：将肉体同时作为写作对象与文本范式，以体现文字疆域的禁忌与无限。再看《红高粱》的题记，那颗腌制切碎的心指涉的也许是作者呕心沥血的修辞姿态，但也为我们提供了一个解读莫言小说的原型。

最后，即使从出版体例的技术角度讲，《红高粱》的题记与作者的献身（心）也生动地体现了身体与文体的关系。题记（dedication）这种形式，与流行于学术出版物间的“鸣谢”（acknowledgement）相似，是要表达作者不便在正文中说明的“题外”话。英文常把“正文”称作“the body of text”，从此意义上讲，“题外”的话也就是“体外”的东西。我不知道这种出版“体例”是从什么时候开始成为规范性的“体制”的，这一问题值得从事出版史工作的人研究一下。有趣的是，将正文与题记分剥的体例大大早于福科、巴特等解构大师，从其出现始就隐隐预示着“作者的死亡”。但《红高粱》的题记对象并非现实中的真实人物，也没有作出个体化的命名，而是通过虚拟的剖心祭礼将作者的肉体与文本进行意义真实的缝合。这一姿态在现有体例的规范内却

又超越了规范的意义：它不再追求个体化命名的不朽形式，而是使创作的意义在“血肉相联”中化入无名与无限。

二、肉食与食肉：《酒国》中的杂烩

自“五四”以来以大众名义登台的新小说，其大众性一直有点可疑，无法同传统写法的通俗小说相比。若说革命化了的小说真正实现了某种程度的大众化，一是在以赵树理为代表的农民作者出现以后，二靠解放后比较成功的以扫盲识字为目标的普及教育，三要讲特定意识形态背景下小说超常的政治代言功能。《酒国》出现的前后正是大众消费文化在中国崛起、小说也同时告别革命退守正常归属的转折期。现代汉语小说就像它的古代前身一样，再一次成了名符其实的“小说”。对还有兴趣和时间读长篇小说的人讲，《酒国》并不是可以躺在沙发上随便翻翻就能看懂的；能正襟危坐认真读完的人，多数恐怕也难以在感情深处接受这本邪恶有加的末日寓言。倒是海外汉学界正不遗余力翻译评介莫言的作品。莫言只要好好写下去（当然不能为了应付差事老写《红树林》这样的作品），是有可能获诺贝尔文学奖的。所以，若要讲《酒国》在现代汉语小说中的地位，考虑到时下的潮流可是各领风骚三五年，而它又未曾在学术圈外真正风骚过，这就从反面预示了《酒国》是一部无法以三、五年为时尚标记的奇书。这样的评价已经接近“划时代”的意思了。[①]

奇首先奇在想象，按莫言的话讲就是“吹牛”的本事。《红高粱》的题记里，那个“不肖子孙”只能玩玩小花招，为祭典江湖大盗祖宗奉献“赤子之心”却不曾玩假。《酒国》的确实现了一次作者期盼的自我超越，这回借虚拟的小说框架把个真实的“莫言”给杂烩了进去。“莫言”在继续承当法定作者的同时，又于文本中一分为二，既是丁钩破案故事的叙事人，又是与李一斗通信的“自传体”式的故事人物。最后竟把一切既成体例打破搅乱，让同是作者、叙事人、故事人物的“莫言”粉墨登场，醉倒在酒国的全驴大宴上。更有甚者，最后“莫言”出场的目的竟是为了设置一个马后炮式的叙事圈套，为的是给在粪坑里淹死了的

① 《酒国》最早以繁体字版在海外出版（台北洪范书店有限公司 1992 年版），后改名为《酩酊国》在大陆再版，作者同时也作了部分修改。本文以台北版为参考本。

英雄侦察员丁钩寻找安排一个稍可以让人瞑目的结局。整个小说的架构，集志怪传奇与魔幻写实于一身，将侦探破案、官场揭秘、淫私猎艳、乡间逸事等书写形式融汇穿插，互为指证中又相互消解，在文体层次上将意义的本质还原为众声喧哗。

将诸多叙事要素杂烩于一体的结构性符号，最关键的还是“莫言”及其自我体书。把《酒国》的结构作为‘后设小说’来解读，无疑合乎后现代主义的理论规范[①]。不过，学院式的分析精巧之余，却少了点儿血肉。我宁愿把这个亦真亦假的“莫言”看作孙猴子的再版。不同的是，能七十二变的猴子仅仅是讲故事的对象，真假猴王的假设前提毕竟是真假有别。莫言则把这个真真假假的辩证法玩到了极致，真实的叙事人同时又是虚拟的叙事对象，讲故事和讲的故事，还有讲的故事中的故事，全然成了分身有术的文本见证。猴王也有技穷的时候，最后还是被二郎神慧眼识破，捉住了尾巴。莫言好像要干脆把那根冒充旗杆的尾巴高高地晃荡着，说：反正是吹牛嘛，就别那么遮遮掩掩扭扭捏捏的了。

不过，这牛吹起来，说的又像是血肉横飞的真事。酒博士李一斗写的九篇“故事中的故事”，从极度饥饿及其欲求幻觉写起，通过‘肉孩’的生产、加工和消费，到以后的全驴宴与燕窝的滥采绝迹，完成了一个对整体生态系统的暴殄自食的灾难寓（预）言。在这九篇故事中，‘肉孩’这章表面上看最少色彩，叙事人甚至像冷血动物一般不露声色，但它却是全书中对主题最有揭示意义的一篇。小宝的母亲在劝阻丈夫不要打孩子时，其理由竟是打重了会在孩子身上留下痕迹从而降低它的出售等级。她进一步罗列为了生产这个肉孩她吃了多少饲料，语气就像一个精明的管家婆打算盘一样冷峻。在这种叙事间离效果下，人们看到的更像一个家庭承包制下商品生产的真实报道。而制造这种间离效果的神来之笔，首先得算作者生造的“肉孩”一词。躲在背后的莫言好像在窃笑，对我们说，你们城里的读书人别大惊小怪的，这就是今日农家的真实，这就是正常化的市场逻辑。乡下的食草家族为有钱有势的肉食者生产肉猪肉鸡什么的，最后不就

① 见 Kenny K. K. NG：“Metafiction，Cannibalism，and Political Allegory：*Wineland* by Mo Yan”. *Journal of Modern Literature in Chinese*，1. 2（January 1998）：121～148.

得把自己的肉体拿到城里的“人肉市场”上去换口剩饭吗？与其那样，咱们靠充分调动自己身体的“生产力”来制造肉孩，消费者饱享口腹之乐，生产者也多了条活路，这不就是自由市场承诺的双赢结果吗？不是讲“初级阶段”的“原始积累”吗，还有什么比靠贫苦女性的肉体（我要指的是“饮食”，结果又把“男女”扯上了）更能实现低投入高产出的边际效益呢？按这一逻辑进一步推论，种种关于人口爆炸、资源匮乏、生态系统崩溃的焦虑也实在是文化人的忧天，反正别的没了还有的是人肉资源嘛。按严格的食物链逻辑讲，“食草家族”的自然使命自古不就是给肉食者提供自身的肉吗？

莫言当然没这么明说，他仅仅是叙述而已。但他那不露声色中却把一部关于“吃人”的文化史改写了一遍，其中的文学史线索需一一分析。

以“食用孩”为题材来讽刺时政的作者，写过《格利佛游记》的斯威夫特可能是最著名的。他写《谦卑的提议》（A Modest Proposal）是站在爱尔兰人的立场上攻击英国统治者，当时的一个背景是大饥荒。沈从文在二十年代末写过一篇不算十分成功的长篇小说，叫《爱丽思中国游记》，用《格利佛游记》的叙事框架来改编移植爱丽丝的故事，其中有些冷嘲热讽的地方若按今天的标准看，可以说是中国现代文学早期对“东方主义”的批判了[①]。在《爱丽思中国游记》里，沈从文就借用了《谦卑的提议》的写法，主张将部分穷孩子加工成肉制品，既可减少贫困人口又能提高肉类供给，对改善中国的经济社会状况可谓一举两得。同样，大饥荒是沈从文写作的历史背景之一。不过故事中的叙述人（一位受过教育的乞丐）在给当局提“谦卑的提议”的过程中，却没有把握好讽喻的分寸，结果越说越火，到最后就差高呼革命了。这种“阶级觉悟”的爆发在沈从文的作品中是少见的，但想想始于“救救孩子”的中国新小说，十年后还能从对鲁迅并不十分崇拜的沈从文嘴里又一次听到，倒也足见“呐喊”的力度。莫言写的“肉孩”没有重复从斯威夫特到沈从文这条讽刺的路子，或者说他的反讽深藏若虚，化入一种黑色幽默般的诡谲中。

①《爱丽思中国游记》收于邵华强、凌宇编 12 卷本《沈从文文集》(香港 · 广州 三联书店 · 花城出版社 1984)年版第 1 卷。这部长篇小说作于 1928 年,分两部,原连载于《新月》。

莫言的叙事风格倒更接近沈从文真正写吃人的小说《夜》，白描中隐藏着杀机，血肉模糊间透出大胆吹牛的惬意（但却没有沈氏的不安）[①]。

几乎是《酒国》在海外出版的同时，刘震云以大饥荒为材料创作了中篇小说《温故一九四二》。刘的叙事开始时也是充满自嘲和讽喻，但后来写到食人时又一次被鲁迅式的“呐喊”所消解[②]。刘震云小说中“呐喊”的内容不同于沈从文的阶级意识，而是基本复制了鲁迅的民族寓言，勇敢的自答间透出病态的自虐。但与郑义在同一时期写作的《红色纪念碑》里的歇斯底里相比，刘震云毕竟还是小巫见大巫。二十世纪的中国作家，无论出于何种动机或运用什么文体，只要一触到吃人的话题，就像任何哺乳动物触电一样，反应绝对一致，谁都绕不过鲁迅。

莫言是个例外。其实要讲饥荒，讲个人长期经历过的饥饿，讲灾难中个别的人相食事件，莫言在同龄作家中应该是最有资格讲述了。在《忘不了吃》等纪实文章里，我们读到了许多细节，如野狗扑食因饥饿将死而未死的人。若无亲身经历而仅靠吹牛，想就算能想到，但那种表面上把玩苦难的叙述快感，只有曾经沧海的人才能准确地捕捉到[③]。但在莫言的纪实及自传性作品中，我却没读到过饥馑中人相食的记载。而他似乎却又并不忌讳在小说里描写具有现实可能性的（与《酒国》这种纯粹虚拟的故事相对而言）“吃人”情节。短篇小说《灵药》就是围绕着食用人胆的药用功能而写的[④]，让人联想起鲁迅的《药》和沈从文的《厨子》等早期作品中的类似情节。但《灵药》的叙事结构，是将《药》里省略的中心事件——杀人取血——还原放大，同时将其余内容全部省略：全篇描述的“仅仅”是盗尸者等待行刑的心理，他们眼中血淋淋的行刑细节，以及最后剖腹取胆的场面。最

①根据金介甫的考证（Jeffery Kinkley：*The Odyssey of Shen Congwen*［Stanford：Stanford University Press，1987］第411页），在沈从文以《夜》为题目发表的两篇短篇小说中，讲食人的这篇是第一篇，作于1930年。凌宇编的1982年版《沈从文小说选》收有该篇，编者并注明原刊于1930年出版的《石子河》。但邵华强、凌宇编的12卷本《沈从文文集》却没有收这篇，在《石子河》篇目下收的是另一篇《夜》，与食人无关。这不知是由于编者的疏漏还是出于别的原因。有趣的是，讲食人的《夜》早在四十年代就被翻译成英文出版（见 Chi-chen Wang，trns. *Contemporary Chinese Stories*［New York：Columbia University Press，1944］）。这篇《夜》是该选集中沈从文的惟一作品，编译者在序言里专门指出，他编译这部集子的目的是为了暴露现代中国社会的黑暗面。

②《温故一九四二》中最重要的历史线索和叙事依据是美国《时代》周刊战时驻华记者怀特晚年出版的长篇回忆录（Theodore H. White：*In Search of History：A Personal Adventure*［New York：Harper & Row，1978］）。这位因“同情红色中国”而在麦卡锡时代倒过霉的记者，晚年说起在中国的这段经历时仍不改初衷。怀特在回忆录中确曾谈到大饥荒中的个别人相食事件，但他本人只是“听说”（48页），而非如小说作者将其作为目击者引用的那样。

③莫言：《忘不了吃》（《天涯》）1997年第5期第92～96页。

④见《莫言文集·卷五》（北京作家出版社1995年版），第430～438页，原载《神聊》（北京，1993）。《灵药》由 Howard Goldblatt 译为英文并收入由他编选的 *Chairman Mao Would Not Be Amused：Fiction from Today's China*（New York：Grove Press，1995）。这篇以政治暴力和“药用食人”为对象的小说，虽在莫言的短篇创作中未必是出类拔萃的，但它以莫言惟一的作品入选一部权威的、由主流出版商出版的当代中国小说选，其选用动机与接受预期和前面提到的沈从文的《夜》的选译十分相似。

有意义的是,莫言对场景进行的‘自然主义’投视,排除了整体性本质主义解读的可能：那个从鲁迅在日本（被迫）观看杀人与“旁观”（那些表情麻木的人本质上是陪绑者）开始的现代叙事；那个后来在关于“吃人”的呐喊中迸出的民族寓言；那个由人血馒头堆成的埋葬‘华(小栓)夏(瑜)’的坟场。这一切莫言都回避了，与同时代的刘震云、郑义相反，走的是一条创新的路子。

我相信莫言不是不能写饥馑中的人相食故事，他即使没有亲眼见过，也会像同龄人那样多少听说过。他也不是不能继续以“药用食人”为话题，制造巫术和理性、蒙昧与文明的戏剧冲突。莫言也许是从个人创作的得失考虑出发，不想重复前人。他也许怀有更深的忧虑和关切：那些无名的旁观者，那些无助的暴力见证人，甚至那个别盗食同类尸体以自救或盗取他人器官以救命的蠢物，虽无人的尊严可言，却为何一次又一次被当作历史的元凶来承担强权的罪恶？

《酒国》里饥饿仅在李一斗的童年记忆中出现过,而‘肉孩’生产消费的大背景正好相反，是享有繁荣盛世的权贵们的胃口升级需求推动了‘肉孩’的供给。同样,‘美食食人’的传说虽也不乏升斗小民的参与，但其神话原型却是那个要巴结权贵而宰烹亲子的易牙。以这条线索为脉络分析《酒国》的意义,我们便又回到‘肉”的讨论。关于社会的盛世与腐朽的陈述,用‘酒池肉林’来概括是恰如其分不过了。而关于权力的道德表述，我们自古以来就不乏残暴腐败的‘肉食者’如何‘鱼肉百姓’的记载。这一话语传统与现代关于‘吃人’的叙事最大的区别就在于,前者的表意范围要大的多,囊括了我们今天必须区分为‘吃肉’和‘吃人’这两种意义结构。倒是佛教素食禁忌的假设前提，即轮回观蕴含的现代生态学“食物环’这一核心理念,使‘吃肉’与‘吃人’的逻辑分野显得自相矛盾。同理,在艺术想象层面,《酒国》使我们联想到的首先是《西游记》里的妖魔鬼怪吃人的故事。

就是在叙事立场、话语拓展、想象‘复古’这三方面,《酒国》以肉为本,穿插杂烩,步出了‘五四’以来种种关于吃人的写作范式。由于“吃人”在新文学中的经典性话语结构功能，我们不能

不进一步分析这一构建现代性的真理表述形式。

鲁迅当年写《狂人日记》的一个重要思想背景是他基于进化论的文明历史观;“吃人”提供了一个不言自明的、关于野蛮的话题。但为什么偏偏选择“吃人”做文章呢?除了个人经历和“时代精神”等大的因素外,一个具体甚至有点偶然的阅读事件导致了后来成为经典隐喻的诞生:在写作《狂人日记》和《药》这段时间,鲁迅正在阅读《资治通鉴》和《波洛尼西亚神话》[①]。后者的作者叫乔治·格雷(George Grey),十九世纪中先后当过英国驻南非和新西兰的总督,后来为了便于同土著打交道而修习当地的语言文化,成了研究南太平洋地区的专家。格雷在讲述土著的食人传统时相当节制,语调更像现在的人类学者,毫无比他早近百年的库克船长那种歇斯底里般的大惊小怪,比《资治通鉴》的陈述也更为简约[②]。大概正是这种学院式的冷静为鲁迅从事阅读中的“国民性”比较设置了一个代表现代文明的叙事基点:你看,文明的标记不仅仅在于不吃同类,甚至表现为它那面对野蛮时绅士般的节制和理性。《狂人日记》作为一个重要的话语事件,的确就如由它开始的那个文学史一样,首先是个阅读与书写的事件,而吃人作为某种“既成事实”,鲁迅在小说里则不必作细节描述。这个中国现代小说的“第一篇”就是个关于文本的文本(首先指《资治通鉴》和《波洛尼西亚神话》),作者引用的几个证明“礼教吃人”的例子就变成了这个文本的脚注——从始就反对人相食的儒(孔、孟)法(管仲)便成了冤大头。进一步讲,从文本阅读转化而成的历史诠释也同时出现于故事中:狂人的夜读将历史转换成一本只标有“吃人”两字的大书,其后的话语史是可以从“吃人的旧社会”等“自然表述”中略显一斑的。至于用文言作的序和日记体的小说正文,则是多层次的文本形式对历史内容的浓缩与构建。总之,“吃人”对鲁迅而言仅仅是个文本符号,但其诠释历史的真理性却是不容怀疑的,因为它早已被(别人的)文明进化证明了。

无论莫言有意与否,《酒国》以多层次交叉的结构将“吃人”的真理假设前提叙事化,从而使真实与虚拟在相互指涉中又彼

①见《鲁迅全集》第1卷第327~328页;第11卷第353页。

②见 George Grey: *Polynesian Mythology and Ancient Traditional History of the Maori as Told by Their Priests and Chiefs* (Auckland: Whitecombe and Tombs LTD, 1956).

此消解。李一斗写的肉孩，到了丁钩这条线上竟成了美食杰作；用各类食物精心仿制的“麒麟送子”，令这位历练的侦察员也看走了眼。本来真真假假的圈套是为侦探小说制造情节的材料，但关于真假的逻辑前提是不容置疑的。发现或披露真相就是破案的目的，追求真理与张扬正义就是侦探小说的“超验所指”。所以丁钩的失败并不能理解为他个人的无能，这中间的秘密在于我们的正常逻辑被打乱了：也就是说，使我们得以在正常状态中以正常人思考活动的真理逻辑被釜底抽薪了。正是在这种历史疯狂中“肉孩”这篇故事中的故事,一个双重虚拟的文本,高度概括地揭示了“时代精神”中一个极重要的秘密：我们通常称为“市场理性”的疯狂本质。

对真理假设前提的瓦解并不反过来证明一切现象都是虚无的，就如我们不能因酒精可以制造幻觉而将两者等同一样。我们通常称为幻觉的一类精神现象，其实可以算是正常状态中出现的瞬间精神分裂，其本质是心理的，其形而上学的真理建构通常使用的隐喻主要包括“镜域”(柏拉图、禅宗)和“梦境”(庄子、弗洛伊德）等视觉意象，尽管不同文化间对这类视觉现象学的诠释逻辑不尽相同。鲁迅的狂人也属这种精神分裂患者，作者序中借用的就是梦幻意象，正文则完全是靠视觉与光线来结构正义与邪恶、文明和愚昧等主题叙事的。但《酒国》是借用酒精来切入历史性精神分裂状态的，甚至作者创作的直接原因也是源于金刚钻的生活原型——一位专司赴宴职责替上司挡酒的小官吏。狂人式的诗意隐喻借用的是“世人皆醉吾独醒”的主体道德立场，但《酒国》则将丁钩的英雄落难定位于“世人皆醉胡不醉”的历史逻辑。当主体被历史消融、个体幻觉成了整体性疯癫的症候时，关于真理、正义的演出便只能走向自己的反面。

丁钩后来竟成了个落魄的逃犯，亡命中甚至为救一位看守烈士陵园的老革命而将其误杀。考虑到革命仅仅保留在烈士陵园里，甚至它的最后一个看守者竟在被救的名义下暴死枪下，丁钩的结局也就算相当合乎逻辑了。作者让丁钩在疯癫状态中去扑救一个幻象中的“麒麟送子”,结果自己跌进粪池,以吞食酒国人上吐下

泄出来的酒肉而舍身。“狂人救孩子”的这般结局，标志着现代中国小说从救孩子于被吞噬的呐喊声始，于《酒国》走到了道德英雄主义的尽头。经典叙事中的诗人狂狷与礼教吃人之对抗，就这样被那属于生态物质并污染社会生态的酒精而稀释剥离了。这是酒疯对诗狂的瓦解，是告别文化道德整体观重返物欲底线的又一次离经叛道。《酒国》的“低”视角所还原的是一个远为古老的对人类生存状态的瞩目，其创新就是“复古”肉食者，食肉而自食耳。

丁钩的死合乎小说逻辑，甚至也不妨说与历史逻辑一致。不过掉到粪坑里给灌死，这种死法的确太残忍了，以我的有限在中外文学间未曾耳闻过。难怪小说里的“莫言”会觉得不安呢。我想现实中的作家莫言恐怕对自己“吹牛”吹到这一步也会战栗的，起码偶尔走神间会感到人心的可怕。我在阅读他的作品时常常难以摆脱作者身上存在的某种令人毛骨耸然的阴暗，特别是对没挨过饿的城里人的仇视。这种以饥饿划线的态度有些像《棋王》里的王一生。当然，书香门第出身的阿城信手给王一生贴上了儒道的标签，而饥饿的“食草家族”好像永远只能在顺民或者暴民间选择其一，要么当“牛”要么夺“鞭”。更有意义的比较应是张承志的“清洁的精神”。莫言可以说是通过“污秽的肉体”来写汉民族“心灵史”的。张承志的完美主义用的是神的语言，这对一个向来不信神、又刚刚走出神的时代的知识精英群体来讲，是有点吓人，尤其是当他的宗教救世情怀与历史形成的族群仇恨交织于市场理性的疯狂演出的今天。不过，崇尚“自由”的精英们不必过虑，老式的理想主义已经随着英雄侦察员一道死了。《酒国》所揭示的是：今天的“时代强音”，其实是那个潜藏在粪坑里的魔鬼的咀咒和狞笑，是那只把英雄侦察员和神一块儿拉下去的“看不见的手”。

话又说回来，莫言小时候曾掉进村里的粪坑，差点儿淹死[①]。在一个偶然的细节中我们也看到了他是如何以肉为本、体书“莫言”的。

①见莫言《我的故乡和童年》（《新华文摘》1995 年第 1 期）第 105 页。

（原载《今天》2000 年第 4 期）

从“淮海路”到“梅家桥”

—— 从王安忆近来的小说谈起

王晓明

一个素来小心翼翼的人，忽然变得大大咧咧，满不在乎，一个生性腼腆、动不动就脸红的人，竟然在公众场合放声高歌，唱个不停：你遇见这种事情，一定会停下脚步、多瞧他几眼吧？同样，看见一个熟悉的作家写着写着，突然换了笔法，以致他的作品的这一部分，和前面的部分明显不同，你是不是也要合上书页，凝神思忖：他为什么要这样做呢？读完王安忆写于 2000 年初春的长篇小说《富萍》[①]，我正是起了这样的感觉。

《富萍》的篇幅不长，十七万字，讲述一个农家姑娘到上海谋生的故事。这姑娘就叫“富萍”，来自“扬州乡下”，长得很结实，勤快，却并不笨：在王安忆的小说世界里，这样的人物已经有不少，富萍并不是新面孔。她到上海的第一站，是投靠给人做保姆的“奶奶”，“奶奶”的东家是住在淮海路上，富萍就由此进入了这“上流”地段的弄堂，见识了其中形形色色的人物：这也是王安忆小说中常见的情景，她笔下有多少人物，一直就穿行在这样的弄堂当中。富萍接着找到了她在苏州河上当船工的舅舅，于是搬去他家里住。也是当船工的热情的舅妈，由高到矮的四个弟妹，周围的还保留着乡村生活习性的邻居：这苏州河边的棚户区很快就接纳了她。王安忆曾经在淮北“插队落户”过三年，青年时代的记忆太深刻了，她虽然回到了上海，二十年来，还是不断往小说里引入淮北的农民，或者是类似这农民的人物，富萍在舅舅家看到的场景，王安忆的读者早已经见过多次了。

不但场景是熟悉的，作家的态度也是熟悉的。毕竟出身于上海西区的弄堂，王安忆对这弄堂里的生活，总是有几分亲近。但她又有一分近乎天生的敏锐和细致，这两样结合起来，就造成她一种特别的态度：总是怀着善意去刻画人物，却又不断在这里那里揭出他的一点毛病：即便是动情地歌咏弄堂深处的荫凉和

① 《富萍》，王安忆著，湖南文艺出版社 2000 年 9 月初版。

静谧，她也要捎上一笔，指出后窗上有油垢，阴沟边还有烂菜皮。在她迄今为止所有描写上海弄堂生活的小说中，你几乎都能看到这种混合着欣赏和挑剔的笔致。惟其欣赏，她每每能写出别人不容易体会的诗意，又惟其挑剔，繁密的叙说就不至于越走越浅，总能保持一定的深度。我觉得，往往正是这些混合型的描写，构成了她作品中最精彩的部分，有些论者喜欢用张爱玲的光来照射王安忆，大概也正是因为，面对上海的市民生活，这两位作家的态度都有一点矛盾吧。这在《富萍》中同样很明显。小说一开篇就介绍"奶奶"，非常详细地叙说她如何挑拣东家：太清闲、没有人气的人家不做，夫妻之间太肉麻、或者小孩子太张狂的人家也不做，"奶奶"的勤勉和自尊，就在这叙述中凸现出来。可是，你读完这一节，会不会又觉得这勤勉和自尊里面，也含着一点狭隘和凄苦呢？"她虽然也不是那么不势利，但她很自尊，见不得太傲势的人"，这就是王安忆了，她总要两句话一起说。再来看对富萍的描写：这么年轻的姑娘，作家又欣赏她，就当然会尽力将她写得好看一点，可是，只有当熄了灯、房间里一片漆黑的时候,作家才放纵自己的心意"：这一刻,假如能看见富萍的脸，就好了。她的脸变得生动，浮着一层薄光。她侧身躺着，勾着头，头发顺在耳后，露出腮，看上去很纯净……"[①]一旦富萍走在阳光下,笔触就立刻不同了,虽也要强调富萍的'妩媚',却同时会写到她的'单眼皮的小眼','行动也是迟钝的',甚至直截了当"：有些呆滞"。[②]甚至当写到富萍舅舅那些船工的孩子，着力显现他们的质朴和厚道的时候，王安忆也不忘记用一个更不幸的孩子的眼光，照出他们的不自觉的傲慢："他们穿着劳防用品的大头鞋",鄙视穿布鞋的小同学,因为他们的前途'是有保障的',书读得不好,也可以像父母那样当船工,成为国家体制中的一员。[③]这就不只是一般的敏锐，更有几分洞穿人心的犀利了，作家对自己情感的克制，或者说这情感本身的复杂，又一次显露出来。

①②③《富萍》，第 29、27、240 页。

但是,从小说第十七节'舅甥'开始,一种我们不熟悉的东西出现了。富萍并没有在舅舅家止步，她又走进了一处新的地方：

梅家桥。这是一片建在垃圾场上的更破旧的棚屋，居民来自各地，生计也很卑琐，过去是拾荒，现在则磨刀、贩小食、折锡箔、糊鞋靠，当然还有人继续拾垃圾。即如富萍在这里结识的一户人家，孤儿寡母，儿子一条腿还残废，住一间潮湿的披屋，靠糊纸盒为生。在王安忆的小说世界里，我还是第一次看见这样的地方。令人意外的是，富萍居然在这里"心境很安谧"，"她很快就学会了糊纸盒子"，[①]也很快成了这家庭的新成员。这一片来自扬州乡下的萍叶，在上海西区和苏州河边几经盘旋，终于在梅家桥的一间小披屋里扎下了根。富萍到上海之前，本来是被安排着与人成婚，挑起一大家人的生计，终老田间的。后来她拒绝回乡，也还有两条路可以走 或者如"奶奶"那样与人帮佣，在繁华的上海市区落脚；或者像舅妈一样穿上橡皮背心，加入苏州河船工的队伍。无论选哪条路，似乎都更符合她拒绝回乡时的心愿：不愿如村人一样受穷也罢，向往新的世界也罢，王安忆早已经看透这姑娘的心思，也让小说的读者都明白了。可是，为什么她最终却让富萍走进梅家桥，加入这一对处境"连她都不如"的母子的生活呢？

还有更重要的变化，就是作家的叙述态度。只要一讲到梅家桥，她似乎就变得天真起来。她专门写了一节，题目就叫"母子"，交代那残废青年的历史。不知道是因为有现成的人物原型，还是想给这青年人一点来历，作家将他的人生起点，放在了上海西区的一所银行宿舍里，还细致地描述他坐在带遮阳篷的童车里，被母亲推着去公园，"在悬铃木底下晒太阳"。起点是这样，最后却到了梅家桥，其间的过程总该很悲惨吧。可你看王安忆，虽然也写到种种不幸的事情，但叙述的重心明显在另一面。从父亲病故以后，同事们凑钱接济，到一位老工友长期的照顾；从母亲练得越来越坚强，到儿子早慧，学什么会什么。才写了一点老家妯娌们的薄情，立刻就补上一句：她们"究竟是被各自的男人辖制着，也不好太过分"，[②]甚至还用了鬼魂托孤的情节，来渲染老工友们的照拂。这母子住进梅家桥以后，叙述的偏向就更为明显。 儿子拄着小拐走在路上，"冷不防，就会有一双手，粗

①② 《富萍》，第241、235页。

鲁有劲地将他拎起来,连人带拐往平车,或者三轮车上一墩”,送他去目的地;他上学了,邻居们就将拾荒时捡到的书本“送来给他挑选”,“省得再花钱去买”;他迷上了修理小机械,邻人就又给他送破旧的座钟和收音机,将他培养成“一个小小的修理匠”;母亲老了,做不动重活了,又会有“邻人让出纸盒厂的一分计件工”,[1]供她维持生计……怎么一进了梅家桥,这孤儿寡母遇到的,就全是这样温暖的事情?

不仅如此,王安忆还让富萍也享受到同样的温暖。她初到梅家桥,就觉得这里的人对她“很友善”。作家接着评论道:这里的人“对外面来的人都有着谦恭的态度。但这并不等于说是卑下,而是含有一种自爱。”他们虽然捡破烂,做粗活,“难免会给人腌杂的印象”,但你真正了解了,“便会知道他们一点不腌杂。他们诚实地劳动,挣来衣食,没有一分钱不是用汗水换来的。所以,在这些芜杂琐碎的营生下面,掩着一股踏实、健康、自尊自足的劲头”。[2]“腌杂”的意思是脏、不干净,可你看这些用来证明梅家桥人“不腌杂”的话,完全脱离了“腌杂”的本意,难道作家就没有意识到,这是有点扯偏了吗?她显然并不在意,一径夸赞下去:不但梅家桥人“厚道”,善待沦落之人,新落户的人也非常“谨慎”、“识趣”。如此一来一往,相扶相应,就造成一种生活的气氛,使那青年“自然而然养成”了一种“弱者的自尊自爱”。[3]莫非正是这样的气氛,迅速吸引住了富萍?不用说,她的加入也反过来增添了小披屋的生气,以致王安忆再次用上了以光线来烘托诗意的手法:“房间里很静,炉上焖着一锅菜饭,不时从锅盖沿下发出‘嗞’的一声。她走过去,将饭锅略斜着,慢慢在炉上转着。房间里暗下来,门外却亮着,她的侧影就映在这方亮光里面”。[4]这确实是动人的画面,但我还是心存疑惑:怎么一到面对梅家桥人,王安忆就把她描述淮海路时的敏锐和洞察力统统收起来了?《富萍》一共是二十节,梅家桥的故事只是到最后三节才开始,为什么作家要改变那覆盖了小说的绝大部分内容的叙述态度,不惜从多面走向单一,从深刻走向浅描、甚至是走向幼稚?这个逼仄破陋的梅家桥,有什么值得她这样做?

①②③④《富萍》,第 239、241、230、240、243 页。

揣着这份疑惑,我重新打开《富萍》。很奇怪,这虽是一本讲述上海生活的小说，它的灯光却几乎全都打在这生活的边缘上：乡下来的姑娘，苏州河上的船工，房管所的木匠，去新疆落户的女学生,就是作为中心人物的"奶奶"和吕凤仙们,也都一概是当保姆，住在后厢房里，进出于后门口。莫非王安忆不愿意像许多描写上海故事的同行，或者六年前她自己写《长恨歌》的时候那样，再将读者领入公寓、舞场和花园洋房的客厅，展示那陷在沙发里的"上海人"的悲欢了？[1] 当然，《富萍》的这一段或那一段里，有时也会露出公寓和洋楼的一角。小说开篇介绍"奶奶"的身世时,就讲到过一户私人医生,"上下班有汽车接送",神气俨然,从不与帮佣的"奶奶"说话,"也不同她一桌吃饭"。[2] 到了第七节"女骗子"中，更有一段相当细致的文字，展示那出身贫苦、迹近孤儿的女学生陶雪萍踏进一幢公寓大楼之后的感受："她看出这里的生活，要比她同学弄堂里的规矩大，不那么随意和开放。她走在大理石的楼梯上，听得见自己的脚步从高大的穹顶上碰回来的声音，有一股森严的空气笼罩了她。"这家的主人回来了："戴一副金丝边的眼镜，身上虽然是人民装，却烫得笔挺。从她身边走过去，看都没看她一眼。陶雪萍不由便瑟缩起来。看大楼的老头，看她的眼光也是冷漠的，她不敢与他多说话……只有这家的老太对她热切，虽然很多变。这一回与她说很多话，下一回却像不认识她似的……"[3] 可你看,在这些段落里,作家虽然移开了笔墨,去描画"奶奶"们的世界之外的高楼,她真正注意的，却不是那高楼里的居民，而是他们对"奶奶"们的态度，是"奶奶"们对他们的观感。因此,这些段落最后凸现出来的,依然是后厢房，是后厢房的窗口，是从这窗口望出去的视线，是这视线的受阻，是"奶奶"们收回视线时所感到的冷漠和威严。

除了公寓和洋楼的一角,《富萍》的其他一些段落里,还现出了另外一个与后厢房不同的世界的一角。小说的第二节题为"东家",详细地描述"奶奶"的东家——对从解放军转业的干部—— 的生活：他们生活简朴，大大咧咧，食欲旺盛，口味却不细,来吃饭的客人也一样,"进门就问:'有没有狮子头?'……然

①小说开头的部分当中，有一段比较详细地描写了"奶奶"的东家的正屋,但这些描写的重点是表现这东家如何不懂得如淮海路上的其他人家那样过日子,每写到他们稀里糊涂买回一件"配那种洋派的资产阶级人家"的家具，作者总要加上一句：这家具"和他们家一点不配"。

②③《富萍》，第 7、70～71 页。

① ② ③ 《富萍》，第 171 15 ~ 16、8 页。

后就宽衣脱帽，打仗似地坐到桌旁。”[①] 看得出，作家对这一家人很有好感，把他们的性情和生活描写得相当有趣。她更着意显示“奶奶”在这家中领受到的尊重：“他们真把她当自家人呢！”那些客人也“大都从解放军出来，……抱着平等的观念，并不将她当下人看”。这就和那衣着笔挺的公寓主人的冰冷的眼光，形成强烈的对照。有意思的是，作者特地说明，这东家虽是出身解放军，“但籍贯是江浙一带，所以就和那些山东南下的干部不同些。他们很适应上海的生活，在奶奶这样的保姆的指导下，他们的吃穿起居很快就和上海市民没什么两样了。”[②]那么，“从山东南下的干部”的生活世界是怎样的呢？“奶奶”很坚决：那些说山东话的人家，“她是不做的”。她去过虹口区一位解放军司令的家，屋子里布置得像会议室，等级森严，一家人分吃几个食堂。不但院子里空空荡荡，高墙外面的马路也很荒凉，“一辆军车开过去，扫起一片尘土。”[③] 这当然是“奶奶”个人的感觉，但这感觉被表达得如此生动，说明作家是很有几分同感的。和东家那样迅速适应了淮海路的生活的干部相比，虹口大院里的森严刻板的生活，显然更能代表共产党“南下干部”带进上海的新的生活文化。它虽然和那公寓大楼里的世界完全不同，但以“奶奶”和富萍们的感受来说，却同样是一个隔得远远的、对自己居高临下的异己的世界。难怪小说只是粗粗描了一段这世界的轮廓，就再也不提了。

这就很耐人寻味了。上海本来是一个以殖民地式的租界为中心的城市；1949 年 5 月解放军占领上海，共产党和新政府又开始用自己的理想来改造它。到了《富萍》所描写的 1950 年代，上海已经明显地混杂化了。收音机里是字正腔圆的声音在宣读党报的社论，街头有浓眉大眼的炼钢工人从宣传画上俯视行人，几乎所有的商店招牌都添上了“公私合营”的字样，小学生的脖子也都围上了象征革命的红色领巾。但是，在昔日租界的弄堂深处，在淮海路、南京路上的西服店和咖啡馆里，十里洋场的遗风依然顽强地延续着。有一度，甚至一些“南下干部”都会在政府机关的舞会上，笨拙地踏着圆舞曲的节奏摇摆身体，而《富萍》中

那位年轻的水上运输工人光明，也喜欢套一条“笔挺的西装裤”，“梳了一个大大的飞机头，上了厚厚一层发蜡”，活像‘旧上海的一个流氓’。[①]1950 年代的上海人的生活，正如一方新旧交杂、土洋混合的场地，殖民地的遗风和‘社会主义’的时尚，就在这其中交手相搏。可是，当在《富萍》中再现 1950 年代的上海的生活世界的时候，王安忆却将这两位主角都推到了边上，自己另外请出梅家桥那样的棚户区，将这种既非洋场、也不合社会主义规范的生活放置在小说世界的中央。看上去小说的大部分叙述都是盘绕在梅家桥之外，可你仔细体味就会发现，它们最后几乎都指向了梅家桥，正如同一番长长的开场锣鼓，最后是要引出真正的主角。一旦看清楚这一点，我先前对她何以如此赞誉梅家桥的疑问，就自然更往前走了一步：她为什么要撇开那实际存在过的“历史真实”，另外拖出一个梅家桥式的棚户区，让它来充当上海故事的主角呢？

这就要说到 1990 年代的上海了。自从 1970 年代末中国社会举着‘思想解放’的旗帜开始改革，二十年来，这片土地上的许许多多地方，都发生了堪称巨大的变化。尤其是 1980 年代末和 1990 年代初，国际国内一系列震撼性的大事件，使改革本身也发生了根本的变化。“市场经济”逐渐取代“思想解放”，成为“改革”的主要的形容词，效益、经济增长率、消费、年薪……诸如此类的东西也愈益有力地挤开 1980 年代的流行物：诗、哥德巴赫猜想、美学、存在主义……成为国家和个人生活的头等目标。‘美国’充当了‘现代化’和‘发展’的最佳榜样，纽约、洛杉机、伦敦和东京：这就是‘世界’，是中国必须赶紧看齐、与它‘接轨’的历史火车的终点站。‘人民公社’、‘焦裕禄’、‘无产阶级专政下的继续革命’，乃至‘炮打司令部’、‘牛鬼蛇神’、‘上山下乡’，如今统统退出了社会的视野；‘文革’十年，在中学的历史课堂上仅仅只能占一节课的时间。从劈天盖地的商业广告中，从电视节目、报纸和白领杂志的彩色画页上，那个西装革履的胖胖的“成功人士”[②]微笑着向社会招手，向青年人描绘通向“成功”的人生捷径：名牌中学、工商管理的学位、外资公司的“白

① 《富萍》，第 133 页。

② 这是指 1990 年代中期开始，在东南沿海地区和大中城市里，首先由商业广告和传媒制造出来的一种新的形象，它通常形象化为一个红光满面、西装革履，一看就像是总经理的中年男人，由此展示一种以富裕的物质生活为基本内容的‘成功’的人生状态。对于这种形象及其背后的意识形态涵义的初步的分析和讨论，可见于《上海文学》1999 年 4～6 期以‘当下中国的市场意识形态’为总题的系列文章。

领”职位、总经理……至少在沿海地区和大中城市，他的号召获得几乎全社会的热烈响应，连小学三年级的孩子都能明确地告诉你“长大要当总经理！”

正是‘改革’之潮在 1990 年代初的大转弯，将上海托上了弄潮儿的高位。不但是最高领导人在上海指定新一轮“改革”的方向，上海也果然凭借历史、地理和政府投资的三重优势，迅速向社会显示了新方向的神威。二千多幢高楼拔地而起，四十年没有粉刷过的淮海路被用大理石墙面装演一新。殖民地时代的老店名纷纷重现街头，政府的重要报纸更以醒目的篇幅报道“百乐门”舞厅的重修工程，粗黑的标题动人心魄：“昔日的夜夜笙歌，今将重现”！仅仅十年时间，上海带动长江三角洲地区，一跃而为中国经济最发达的地区，上海也取代十年前的海口和十五年前的深圳，成为各地走投无路者和跃跃欲试者寻求生计和财路的首选。就在一些钱包日鼓的上海人组团去香港购物的同时，全国最大的十家私人企业，先后将总部迁入浦东。上海的市民终于可以扫去四十年封闭的晦气，放开喉咙说：“阿拉上海人……”了。

不过，上海今日的显赫地位却并不仅仅在于经济的繁荣。中国毕竟有这么大一片国土，地区之间的差别本来就大。“改革”又大幅度地更改利益分配的规则，这势必会扩大原有的种种差别，甚至新添许多等级。就在沿海地区和大中城市借“改革”的潮水扶摇直上的同时，内地和乡村的许多地方却愈显枯竭。当一家国营工厂宣告“改制”甚至“破产”，原任和新来的厂长、经理们觥筹交错、举座皆欢的时候，那些预感自己将要‘下岗’的工人却一定紧缩眉头，为将来的日子暗暗发愁。因此，今日的“改革”不仅需要继续推行实际的社会变动，而且需要对这变动作出令人宽慰的解释。在某种意义上说，重要的已经不仅是社会变动实际上是什么，而更是人民觉得它像什么。这当然是一个讲究实际的时代，但也同时是一个需要意识形态的时代。巨大的变动正挟裹着社会急速滚动，如果没有合适的意识形态来安抚人心，那怎么能行？

正是在这里，上海显出了它也许在今日中国是独一无二的价值。它当然有许多黯淡破败的区域，在高楼的背面蒙尘积垢；它也有庞大的失业和贫困人口，靠着紧缩开支、四处寻觅零散工作而维持生计。要论贫富差异、论对盘剥的痛恨和对将来的迷惘，至少有相当大一个数量的上海人，一点都不比别处的人民缺乏感受。但是，上海还有别的可以用来冲淡这感受的东西：它有过在中国规模最大的租界的历史，这历史不但留下了难以计数的花岗石银行大楼和花园洋房，还留下了它们所培养的生活方式和日常趣味，留下了市民对这方式和趣味的由衷的迷恋；上海还有过广纳南北、甚至外洋的逃亡者和冒险者的历史，这历史造就了上海人五方杂处、中外混居的习惯，总是朝外面张望的习性，也造就了他们善于体会、模仿的本领，勇于相信自己就是时尚先锋的气概；上海还有过现代中国最热闹的文化中心的历史，这历史的遗赠亦相当丰富：不但是那些金融、会计和家政类的专科教育，它们培养出上海中产阶级特有的‘实惠’品性，而且是一系列富于‘海派’特色的文艺创作，从杨月楼、周瘦鹃到蝴蝶，再到张爱玲和苏青，它们共同营造起一种生动、精致乃至奢靡的气氛，让上海人陶醉于日常生活的细碎诗意，甚至不惜在逐渐临近的社会危机前转过脸去……当然，中国的其他几座大城市——譬如武汉和天津——里也有过租界，有过洋人和“高等华人”并肩出入花岗石大楼和咖啡馆的历史，但是，能像上海这样炫耀昔日的繁华、这样顽强地迷恋这繁华、又这么自信地以为可以迅速重现这繁华的城市，在中国大概没有第二座。这城市的历史、民风和生活条件，都使它特别适合新时代的需要，你简直无需费什么心计，就能复活、涂改、煽旺，进而牵引它的记忆和欲望，使它精神亢奋，手舞足蹈，置强射灯，铺大草坪，仿佛独得了“全球化’的先机，俨然是‘国际大都市”，什么台北、香港，统统不在话下！倘说今日的“市场经济改革”正需要一处地方来酵发人民对于“现代化”的崇拜，酿制能安抚人心的意识形态，[①] 那上海无疑是最恰当的地方了。

这就是为什么，从 1990 年代中期开始，一种新的意识形态，

①此处及本文其他地方的“意识形态”这个词，大体是依照 H. 马尔库塞所论述的意义而使用的，即指一种与“真实”并不“相符”、但能在一定程度上系统地阐释历史、社会现实和未来、生活的意义和趣味等等、且为社会的多数人所不同程度地接受的思想观念。

它的最大规模的萌发和扩散，会在上海蓬勃展开。这也就是为什么,那个脸色光鲜的‘ 成功人士 ’,会在上海掀起远远超过别地的浩大声势。①“ 其他都是空谈,钞票才是真的 !”“ 美国那才叫现代,我们这里……”“ 别人关我屁事,我活得好就行了 !”“ 现在都放开了，就看你有没有本事，敢不敢博一记！”“ 香港有什么好？上海很快就超过了，台巴子？哼！”当诸如此类的朴素情感在一般市民间迅速蔓延的时候，这情感的一些较为学术化的表达，也在文化和社会科学界蒸腾不已：“ 必须和国际接轨！”“ 白领文化,中产阶级,历史规律……”“ 这就是商品经济,自由竞争,现代化嘛 !”“ 世俗化、欲望’现代化的真正动力 !”从大报的严正的社论，到小杂志的花边新闻，从商家的广告和产品发布会，到文人学者的生花妙笔，这城市的各种文化和非文化的力量，似乎都一齐加入了由那“ 成功人士 ”指挥、以高架吊车的嘎嘎声和淮海路上的刹车声伴奏的大合唱。一种对“ 冷战 ”以后的全球新秩序的由衷的赞叹，一种对“ 市场经济改革 ”的神力的迹近无限的期许，一种对人生价值的坚决的调整——生命的意义就在于此刻，在于此地，在于能触摸得着的一切，一种对自己终于攀上了“ 现代化 ”的末班车的欣慰，就在这合唱声中弥漫开来。在今日的上海,虽然还有宣传部门的官员继续重复‘ 社会主义 ’的词句,也还有一些不合时宜的人士竭力挑剔和批评，但就大体而言，上述的这些赞叹、期许、调整和欣慰，早已经汇聚成一套不断膨胀的观念，牢牢地罩住了人心。这十多年来，人们已经习惯于抱怨说，这是一个人心涣散、信仰失尽的时代，可你看上海，看那些与上海相邻或相似的地区，分明有一种新的意识形态，正在相当迅速地成形。它当然还没有完成最后的总结，还在不断地变化，但说它已经取代原有那一套“ 文革 ”式的权威意识形态，占据了这座城市或这些地区的精神生活的主导权，却是一点都不过分的。②

①对“ 成功人士 ”这个符号及其社会、文化原因的分析，最先也是在上海的一部分文学和人文学者中间展开，这正可以反证它在上海地区的流行程度。

②如何描述和分析这个从 1980 年代后半期开始、首先在东南沿海和大中城市发展起来的“新意识形态”，是目前思想界非常重要的一个工作。可以将它简述为一组分处于不同层面、互相呼应、但有的也并不十分配合的观念，它们包括：“ 现代化 ”是人类共同的理想和必由之路；资本主义的市场经济是通往“ 现代化 ”的最佳途径；只有在资本主义市场经济条件下，才能实现自由民主；美国代表的西方是“ 现代化 ”的榜样；社会主义体制、计划经济、封建专制的传统：这就是中国“ 发展”的最大障碍；社会主义意味着神化‘ 理想 ’和‘ 崇高 ’,以情神压抑肉体’;‘ 世俗化 ’、“欲望”和改善物质生活的要求才是“ 现代化 ”的基本内容和动力；“ 市场经济改革 ”体现了“ 现代化 ”的潮流，只要这个方向不变，中国将很快赶上西方发达国家，变得富裕和民主；现在的所有社会弊病都是因为“ 现代化 ”不充分，没有真正与“ 国 际 ”接轨，只要人均收入达到 2000 美元 ,这些弊病都不难消除；只要“ 现代化 ”了，所有的人都至少能成为中产阶级，有汽车和洋房……但应该看到，这些观念有许多并不十分清晰，边界模糊；它们也并不都有某一明确的学说作为公认的代表，而通常是散布在无数文字、图像和口头的表述当中。“ 新意识形态 ’并非全由‘ 官方 ’一手创制 ,而是在政治现实所允许的范围内 ,由各种社会力量 ,包括商业势力和文化界，合力造成的。它和“ 文革 ”式的旧的官方意识形态形成了一种非常微妙的关系，正是这一点使它能在实际上占据社会主流位置的同时，又保持某种“ 在野 ”的色彩。它的有的部分也有相当的解释力。而从整体看，它并未完全完成，尚处于膨胀和发展之中。

就我对《富萍》的疑问而言,这新意识形态的大合唱当中,就有一个声音特别值得注意：对于旧上海的咏叹。几乎和浦东开发的打桩声同步，在老城区的物质和文化空间里，一股怀旧的气息冉冉升起。开始还有几分小心，只是借着张爱玲的小说和散文的再版,借着对台湾的‘张迷’的介绍,在大学校园和文学人口中间暗暗流传。接着可就放肆了，一连串以“1931”、“三十年代’或‘时光倒流’为店招的咖啡馆、酒吧、饭店和服装店相继开张，无数仿制的旧桌椅、老式器具、发黄的月份牌和放大的黑白照片，充斥各种餐饮和娱乐场所。甚至整条街道、大片的屋宇，都被重新改造，以再现昔日的洋场情调，“这里原先是××的公馆……”几乎成为所有在旧洋房里开张的新餐馆必亮的广告。在这怀旧之风四处洋溢的过程中,纸上的文字’小说、散文、报告文学，乃至历史和文学研究著作，始终腾跃在前列。不但十里洋场的几乎所有景物，都蜂拥着重新进入文学，构成许多小说故事的空间背景，那据说是旧上海的极盛时期的 1920 和 1930 年代，也随之成为这些故事发生的基本时间。老爷、少爷、太太、小姐，蓝眼睛的阔人，黄皮肤的舞女，这老上海的形形色色的人物，他们的悲欢离合、戏剧传奇,更是大量被借取、被夸张,既当作虚构的素材，也当作传记的对象。在今天，你随意走进一家书店，都会看到几本以怀旧为主题的虚构或纪实作品，摆放在醒目的位置上。差不多十年了，上海人的怀旧热情依然如此旺盛，文学真是功不可没。

不用说，那大合唱的主旋律，也始终贯穿这怀旧的咏叹。它是怀旧，却不会去怀二百年前那城墙弯窄的小县城的旧，也很少怀沦陷时期满街日本军警、路人动辄被搜身那样的旧，它的视线始终流连在 1920 和 1930 年代，仿佛那之前和之后的事情都不曾发生。它是怀上海的旧，但它既不怀苏州河两岸工厂、仓库和棚户区的旧，也很少怀市南、市北那些弯弯曲曲的平房里弄中的贫民生活的旧，甚至也不大怀石库门里“七十二家房客”式的拥挤生活的旧,它的目光只是对准了外滩、霞飞路(今淮海路)和静

安寺路(今南京西路),对准了舞厅、咖啡馆和花园洋房。历史上的上海其实是一个多面体，即便是 1930 年代罢，在琳琅满目的繁华旁边，也还有风雨飘摇的动荡，有逼仄破旧的贫穷；这城市的人民一面艳羡着发财和奢华，目睹灯红酒绿、夜夜笙歌，一面却也亲历着破产和逃难，担心闸北地区的炮轰移近家门。可是，在今日上海的怀旧风中，这一切都被极大地简化了，而且是一面倒的简化：凡是悲苦的往事，能不提就不提，尽量地淡化、遮没，凡是豪华和繁荣的传奇，则一定着意渲染，详细铺陈。这也难怪,今天的上海正全力打造"国际大都市"的身段,它迫切需要一个"辉煌"[①]的历史给自己垫底；这城市的上上下下，正由衷或者努力地相信，今天的目标就是重现昔日的繁华，岂容你再翻出旧上海的阴暗历史，硬生生去扫人兴致？发了财的新富人要造家谱,辛苦忙碌的"白领"想入梦,就是那些已经或将要"下岗"的人,多半也愿意上海能"再造辉煌",向他们提供新的生机吧？在这样的时候，谁又愿意听你讲那些令人泄气的往事，平添一分优虑或绝望呢？新的意识形态既已经相当完整地叙说了上海的现状和将来，它用简化和涂改历史的方式，再为这叙述增加一个新段落，也是合乎逻辑、顺理成章的吧。

你应该承认，在新意识形态撰写的上海论述当中，这如此删削而成的关于"老上海"的新段落，正显示出越来越重要的意义。已经到了二十世纪的最后十年，饱经四十年"革命"悲欢的中国社会,早就丧失了"一张白纸,可以画最新最美的图画"式的幼稚的激情。尤其在上海，人们对将来的生活的希望当中，始终掺杂着一分历史被割断的无奈。因此，要将这座城市里的人重新集合到一面旗帜——这旗上现在是绣着"现代化"的名号——下面，将他们的视线收聚到"将来"的某一幅"效果图"——譬如"小康"社会、譬如"国际大都市"——上面，就必须要先向他们解释"过去",化解他们心头那分顽固的无奈。当然,四十年信息管制下来，上海人已经不怎么知道老上海的事情了，他们的无奈其实十分含糊，自己也不大能够确定。但也惟其如此，重新塑造上海社会的历史记忆,再通过这"记忆"来引导它集中视线,排齐

① 这是最近十年来，在上海的媒体、政府文件和官员的报告中频频出现的一个词。

队形，反而就比较容易。从 1990 年代中期开始,一面是新的"成功人士"在媒体和广告上日渐成形，一面是众多昔日洋场的大亨故事再次流传;一面是新时代的"上海宝贝"风靡市场,一面是若干老上海的"风花雪月"被涂描一新;年轻的"白领"环顾着咖啡馆墙上的旧照片憧憬未来，一些已经差不多自暴自弃的中年劳工，也在街头和电视上的洋场画面的暗示下振作起来，更严厉地督促儿女苦练英文……当新的历史"记忆"逐渐覆盖这城市的各个角落的时候，许多上海人面对现实和将来的心情，似乎的确是一天比一天更平和了。

在现代社会里,"意识形态"的感染、洇渗和吸纳力量,几乎无所不在,因此,看到 1990 年代的许多叙说老上海故事的文学和非文学作品，都先后被它收编，成为它的某一个段落的或长或短的句子，你其实是不该觉得惊讶的。1990 年代的新意识形态就有这样的力量，潜移默化，就在作家自以为是在发掘某些被埋没的生活诗意的同时，它已经悄悄地将若干特别的语法和叙说规则输入你的笔下，不知不觉就引导了你的叙说，甚至改换了你的作品的基本结构。在这个国家和资本力量犬牙交错，共同布下细密大网的时代，真正能够撕开一个口子、持久地游离其外的作家，又能有多少呢？就是王安忆罢，她的用力甚苦的长篇小说《长恨歌》里,不也有一些部分没能避免那怀旧风的洇染,依然可以在一定程度上被人看成是那些老上海故事的巨型版吗？[①]

但是，王安忆毕竟是一个警觉、有慧心的作家，虽然可能一下子被强劲的时风扰乱脚步，却终究能够相当迅速地重新站稳。我很少看到她长篇大论地议论新时代的是非，但她对这一场以"现代化"的名义重组当代生活的浩大变革,却是非常敏感、有着自己特别的看法的。[②]对于最近十年来上海的巨大变化，她更有种种欢欣之外的强烈感受。 1999 年春天,她以"寻找上海"为题写了一篇短文，直截了当地表示对上海的现状的迷惑：从大批印刷精美的老上海的故事里,她"看见的是时尚,不是上海";再回过头来"看现实","又发现上海也不在这城市里";"新型建筑材料为它筑起一个壳，隔离了感官。这层壳呢？又不那么贴，老

①从《长恨歌》的气势不凡的第一章，其实可以很清楚地看出，作者是想描述一个与流行眼光所看到的完全不同的"上海",一个与"浮在面上"的闪亮的"点和线"不同的、隐在"暗"中的"上海"。可是，由于小说选取了一位"上海小姐"作主人公，又是从电影制片厂、晚会和 1940 年代的"百乐门斜对面"的"爱丽丝公寓"一路讲下来，读者就很容易将它与那些一意渲染"风花雪月"、"美人迟暮"的老上海故事混淆起来。

② 在 1995 ~ 1999 年间,王安忆写过一组总名为《屋顶的童话》的散文，其中许多部分都写得相当晦涩，但依然可以看出她对所谓"现代化"的一些远非赞赏的理解。这组散文收入她的《剃度》，南海出版公司 2000 年 12 月初版。

觉得有些虚空。”[①]那么，通过对流行物的怀疑和挑剔、对被时尚排斥的诗意的敏感、对遭强势压抑的声音的共鸣，打破这隔在我们与真实的世界——“上海”——之间的时尚的‘壳’,是否就是文学写作在新时代里的新的意义呢？在今天，如果文学不能创造出与‘当代潮流’不同的趣味、悟性和想象,不能向社会提供一个比时尚所勾描的宽广得多的精神视野，它的价值的确是相当可疑。王安忆始终记得母亲告诉她的一个故事：“一个女孩子，患深度近视，因家中十分贫困，无法为她配一副眼镜，所以她便生活在迷蒙中……”后来终于有亲戚帮她配了一副眼镜，“可是她戴上眼镜，却惊怵地看见千疮百孔的贫民窟景象。这真是很可怕的一幕，世界突然在清晰中破裂开来。”[②]在某种意义上，我们每个人都曾经是、并且依然是度数不同的近视眼，一旦由于某种机缘,突然遭遇了人生的真相,那就无论多么‘惊怵’,也再难返回那幸福的‘迷蒙’了,所以王安忆说:‘真是很可怕’。但是，这“惊怵”却是你必得要承担的，因为正是它向你打开了通向真实的人生的大门。于是王安忆这样来比较苏青和张爱玲了：苏青是‘兴兴头头’地‘过日子’,‘但是缺少回味,是真正入世的兴致”，“张爱玲却不是，她对现实生活的爱好是出于对人生的恐惧,她对世界的看法是虚无的”。[③]她甚至更进一步，这样来比较张爱玲和鲁迅了：张爱玲“略一眺望到人生的虚无，便回缩到俗世之中，而终于放过了人生的更宽阔和深厚的蕴含……所以,我更加尊敬现实主义的鲁迅，因他是从现实的步骤上，结结实实的走来，所以，他就有了走向虚无的立足点，也有了勇敢。”[④]‘惊怵’了之后却不逃避,而是继续向前,更深地进入人生,去体味它的更深广的‘蕴含’,尽管这可能同时也意味着‘走向虚无’。这样借鲁迅来澄清了自己，王安忆就更明白该怎么做了：尽可能地伸展小说的触角,破‘壳’而入,汲取实际延续着的人生的丰厚和智慧——她把这样的人生称为“生活”。当然知道这很困难：“在这个物质主义的时代,生活布满了雕饰”,‘人们都在滔滔不绝地议论着生活，讲述着生活……或者给生活下着种种定义，或者就是将自己的经验和盘托出。这种或者是虚或者是实的写作

①《寻找上海》，收入王安忆：《妹头》，南海出版公司 2000 年 1 月初版，第 198～199 页。

②王安忆：《我读我看》，上海人民出版社 2001 年 8 月初版,第 8～9 页。

③④《我读我看》，第 189、194 页。

情形，其实说明了‘生活’在这个时代里的萎缩和退化”[1]；“上海这个奇异的城市，处于发展中情形，却飞速走向现代化。于是，每一种诠释都可在强势文化的词典中找到出处，建设起观念的壁垒。感官更加脱离触摸的实体，衰退了功能。人们不是以身体生活，而是以概念、比概念更为简单，是以名词生活。”[2]但她依然聚精会神，要掀开那‘强势文化’播撒的厚厚的观念、名词的覆盖层，直接去触摸真的人生。她称赞一位前辈作家白桦：“他对世界的浪漫主义的看法，有效地规避了意识形态的影响”。[3]尽管这‘浪漫主义’和‘意识形态’的涵义都有点模糊，但一种凭感性和诗情去深入“生活”、摆脱‘强势文化’的决心，却是表达得相当鲜明了。

我对《富萍》的疑问似乎可以找到解答了。心中存着这样的想法，王安忆就自然要处处与那新意识形态编撰的老上海故事拉开距离。她也是讲上海的故事，甚至也是讲过去的上海故事，但她的聚焦、叙述语法和规则，她的整个故事的旨趣，却和别人很不相同。别人总是让事情发生在 1920 或 1930 年代，富萍却偏偏在 1950 年代来到上海；别人总是将读者一径领入高楼、酒吧和花园洋房的客厅，富萍却偏偏只在这些人家的后门口逗留，后来更干脆不辞而别，直接去了水上工人的居住区；别人笔下的上海是外滩、霞飞路和静安寺路，富萍遇见的上海却偏偏多是闸北、是苏州河两岸；别人故事里的人物总是听到客厅里的钢琴声、对着爬满藤叶的旧洋房惆怅不已，富萍却偏偏只感觉到棚户区里的艰辛和“仁义”，为那一对贫寒母子的安然和自尊所吸引；别人的叙述通常都很华丽，富于书卷气，仿佛某个伤感的诗人在感慨世事沧桑，《富萍》的文字却大多很简单，句子短短的，象是口语，叙述的节奏不快，却一点不拖沓，与这农家姑娘的身分很相配……当然，这一切未必都是刻意做成的，王安忆没必要将自己下降到这个水平。但是，只要她执意远离“物质主义”和“强势文化”的笼罩，她的注意力和兴奋点就势必会掠过洋场和西装革履，下落在截然不同的人事和风俗当中；当几乎所有老上海故事的叙述者，都习惯以美人迟暮式的唏嘘终结全篇的时候，《富

①②③ 《我读我看》，第 336、354、363 页。

萍》就自然要特别彰显一种勤苦、朴素、不卑不亢的“生活”诗意。如果这样来看，王安忆会绕过市中心的花园洋房，特别创造出“梅家桥”这样一片低矮的棚户区；她会改变素来的叙述态度，那样热烈地赞美梅家桥人的生活；她会更改女主人公的心意，让她最后在梅家桥扎根；《富萍》的叙述重心会如此不断转移，由淮海路到苏州河，又从苏州河到梅家桥，都实在是有几分必然的了。

何止是《富萍》呢？王安忆近期创作的其他小说，甚至一些散文和理论文字,都或多或少、或隐或显地讲述着《富萍》式的故事。譬如她写于《富萍》之前一两年的那些短篇小说，或者将你领进上海市区一条民工聚集的小弄堂，向你细细地展示其中一家小饭店的日常情景(《小饭店》),或者描述苏南农村一位乡村教师的婚宴，将那场面上的人物和气氛呈现得如此逼真，你仿佛也能闻到那细细的雨雾和木桌上‘四喜丸子’的气味(《喜宴》)；或者写一位能干的农村姑娘为在县城开会的村干部准备晚饭，不厌其烦地描述她如何燃柴、下油、炒腊肉(《开会》),或者写一对在村里落户的知识青年,如何为招工曲折奋斗、悲欢交集(《招工》),背景和故事各不相同,但一种着意贴近底层人民的日常生活、努力显现粗陋艰辛中的人情、趣味和生气的努力，却愈益执拗地贯穿其中。[①]2001 年 9 月，王安忆又写出一部新的长篇小说：《上种红菱下种藕》，让读者跟随一个九岁的女孩子“秧宝宝”，去浙西一座名叫“华舍”的水乡小镇。所有的叙述都是依着“秧宝宝”的视线展开，从她寄读的人家，这人家楼上的租客，到她同学的家，这人家对面的店铺，再到这店铺后面的别的人家,小巷尽头的水泥教堂,‘黑洞样’的茶馆、倒闭的织绸厂、河埠头边上的木廊桥……小说几乎没有什么情节，只是领着你在小镇上兜来兜去，有两次好像是走出去了，却很快又折了回来，如果是一个急性子的喜欢问结果的读者，一定会很不耐烦：你到底要说什么？终于，到了小说的最后一段，作家和盘托出了：这小镇‘是那么弯弯绕,一曲一折,一进一出,这儿一堆,那儿一簇。看起来毫无来由，其实是依着生活的需要，一点一点增减，改建，

① 这里举出的这些短篇小说,都收入王安忆《剃度》。

加固……它忠诚而务实地循着劳动，生计的原则，利用着每一点先天的地理资源……你要是走出来，离远了看，便会发现惊人的合理，就是由这合理，达到了谐和平衡的美。也是由这合理，体现了对生活和人的深刻的了解。这小镇子真的很了不起，它与居住其中的人，彼此相知，痛痒关乎。”[①]原来，这小说的真正主角不是"秧宝宝"，而是华舍镇，之所以选了"秧宝宝"作领路人，是因为只有这天真的未受时尚污染的小孩子的眼睛，才能看到这小镇的生活的"美"。到这时候，你一定已经联想到《富萍》对梅家桥的赞美了吧？在某种意义上，华舍镇正是又一个梅家桥！

也正是这个华舍镇的故事，让我最终明白了王安忆为什么要创造"梅家桥"。当然是要借此叙说一个独特的上海故事，但这梅家桥的寓意，又远远超出了"上海"这一座城市的范围。在一部上海作家的小说选集的序言的结尾，她强调说："生活以万千种姿态表演出她恒定的性质，就像大地上长出各色花草、果木和庄稼，当然需要辛勤耕作。你去仔细地观察自然，就会惊讶，在这一种单纯的自然力之下，如何会养育出无限的生物。"[②]她所以要那样渲染梅家桥人的勤苦和"仁义"，描绘华舍镇的相貌的"合理"，一个基本的用意，不就是要向读者显现"生活"的本相，显现它的"恒定的性质"、它的"辛勤"、和那透过"辛勤"而显露的"单纯的自然力"吗？她当然知道，在顶着"现代化"名号的"强势"潮流面前，这"生活"是非常容易被扭曲的，在《上种红菱下种藕》的最后一段中，她就感叹道："可它(指华舍镇)真是小啊，小得经不起世事变迁。如今，单是垃圾就可埋了它，莫说是泥石流般的水泥了。眼看着它被挤歪了形状，半埋半露。它小得叫人心疼。"[③]这笔触细密、充满了诗意的小镇风俗画的忧郁的底色，作家内心深处的悲哀，都由这"心疼"二字，一下子涌现出来。又岂止一个华舍镇呢？整个上海，甚至更大得多的地方，不都在发生、而且势将继续发生种种"泥石流"淹埋大地、"垃圾"覆盖生活的事情么？在许多地方，这种淹埋和覆盖已经变得稀松平常，人们几乎都熟视无睹、甚至还很有一些欢欣鼓舞呢。华舍华舍，真可以看作是整个中国、乃至世界的缩影！但也惟其如

①王安忆《上种红菱下种藕》，南海出版公司 2002 年 1 月初版，第 282 页。

②王安忆编：《女友间》，上海文艺出版社 2001 年 7 月初版，第 18 页。

③《上种红菱下种藕》，第 282 页。

此，王安忆就更要用浓墨和重彩，更加用力地去刻划那“生活”的本相。她所以会给《富萍》和《上种红菱下种藕》这两部小说，都套上一个颇似晚清“社会小说”的风俗画式的结构，就是为了能更充分地展示这“生活”的细节，对于那总要用概述来覆盖现实的意识形态，多样的细节是最有破坏力的。这是一种重压下的反拨，一种堪称是自觉的对抗，它既是针对身外的恶劣和麻木，也是针对心内的沮丧和悲哀。因为是反拨，便难免有控制不稳的时候，是对抗，也就容易显得夸张，当王安忆称赞白桦的“浪漫主义”的时候，她是否意识到了，自己会从一个与白桦不同的方向，也走人“浪漫主义”呢？资本主义”、“现代化”、“发展”、“稳定”、“全球化”、“新经济”……当所有顶着上述名号的势力沆瀣一气、席卷世界的时候，当它们不但控制了物质的生活，而且深入人心、要遮没我们的全部视野的时候，几乎所有的反抗都不免会走人“浪漫主义”，似乎只有在那里面，还保存着一些尚未被斤斤计较的“理智”浇灭的激情、生气和想象力，一些小小的但却极为珍贵的精神的火种。王安忆生于上海，长于上海，到目前为止，她最喜欢讲的似乎也是上海的故事。但是，她的上海故事里的“梅家桥”却清楚地显示了，她对现实变化的敏感、她因此而生的悲哀、她对这悲哀的反抗、她这反抗的“浪漫主义”的情味，都已经远远超出了上海，超出了城市，也超出了广阔的大陆的中国。与十五年前相比，甚至与写《长恨歌》的时候相比，她都明显是变了，我想说，她真是有一点大作家的气象了。

如何来评价王安忆的这个变化？对今天的中国文学来说，她这样的变化有什么重要的意义吗？就她个人的创作而言，这变化中是否也有什么潜在的东西值得警惕呢？要比较清楚地回答这些问题，我还得回过头去，稍微具体一点地谈谈 1980 年代。那可真是一个“浪漫主义”的时代，也是一个中国作家好长时间都没有遇到过的好时机。没有内战，没有大的灾荒，1950 年代中后期形成的那一套“统一思想”的物质和精神制度，都开始有了松动。当然还是贫困，匮乏，许多作家连可以安静写字的房间

都没有，种种长期凝固成的僵硬的教条，也依然遍布左右。但是，整个民族都激动起来了，渴望自由、富足，想张开双臂、拥抱新的生活的冲动，弥漫于社会的上上下下。文学，就自然而然成了表达这些冲动的先锋。从 1970 年代末到 1980 年代中期，最活跃的作家们大都自觉到文学的这种意义，种种不乏悲苦的个人生活经验，又给了他们敏感社会心声的充沛能力，于是，他们各逞己意，四面出击，虽不断有人中箭落马，文学所开拓的自由精神的领域却一寸一寸逐渐扩大。创作能及时表达社会的各种冲动，读者就自然给予热烈的响应，文学杂志的销量动辄几十万、上百万。就在那随处可见的思想和技术的幼稚当中，文学的丰富多样的潜力一点一点地冒出头来。①

但我不得不说，1980 年代既是“浪漫主义”的时代，也是这“浪漫主义”迅速被收编的时代。1970 年代末协力拉开“改革”大幕的各种社会要求，必然会随着“改革”的展开而发生冲突；面向域外的门窗一旦开大，国际经济、政治和文化秩序的等级关系，也势必尾随种种新鲜的思想一起进入中国，与本土的同类物嫁接混合；那些担心遭到“改革”伤害的权势集团，不断制造事端，刺激人们去窄化自己的视野；东欧和苏联“社会主义阵营”的迅速崩溃，1980 年代末期的一系列社会事件，更彻底浇灭了“改革”意识中的“理想主义”激情……从 1980 年代中期开始，中国社会的几乎各个方面，都发生了一种收缩性的运动，它大致沿着两个方向展开，一个是从耽于理想的呐喊转向实际功利的计算，另一个是从朦胧模糊的多样转向明确响亮的单一。譬如“现代化”这一面“改革”的重要旗帜，就和其他的旗帜一起被重新裁剪：在 1970 年代末期，它的涵义极其宽泛，从“思想解放”、“美学热”到“联产承包责任制”，几乎无所不包，可到 1980 年代末期，它却越来越像是专指西方式的“蓝色文明”、资本主义的“市场经济”，甚至是专指美国式的物质生活。不用说，正是这两个方向的收缩，合力促成了“改革”之潮在 1990 年代初的大转变，而那个被大大剪小了的“现代化”，也就理所当然地上升为社会变革的惟一目标，1980 年代的散乱无边的“浪漫主义”思绪，现

①只需想一想，1980 年代的小说领域里，高晓声、王蒙、汪曾祺、张洁、张承志、阿城、刘索拉、韩少功、王安忆、马原……这些在视野、意趣、风格和技巧上都截然不同的人一起在写作，而且各自获得不同范围的读者的关注，你就能感觉到这丰富的潜力了。

在是被它摘剔、压缩，差不多完全改造成“市场经济”的一圈金色的镶边了。

文学当然也很难逃脱这样的收缩。从六十年前的“新文化运动”那里，它本来就继承了以西方文学为师的传统，欧美的新鲜理论又大批涌入中国，激动了几乎所有作家、文学编辑、批评家、大学文学系师生和读者的心。从 1980 年代初关于“现代主义”的争论开始，至少在“文学圈”内，人们对文学现象的描述和评判，就几乎一直没有逾出过新输入的欧美理论所提供的词汇。如果说在 1970 年代末，评价文学作品的优劣的标准，基本上是系在‘暴露／歌颂’这个结子上，那到 1980 年代中期，这个标准已经明显改系到了‘现代／传统’，具体地说，即是否‘现代主义’的结子上。1986 年秋天，在深圳大学的宿舍里，一位年轻诗人这样评价他和一位“朦胧诗”代表人物的区别：“他是浪漫主义，而我是现代主义！”他那不容质疑的骄傲的神情，我至今还记得清清楚楚。就在《河觞》版的“现代化”教条愈益深入地收编整个社会的思绪的同时，一种“现代”崇拜也在文学领域里大面积蔓延。不用说，这个“现代”也是依照那“收缩”的原则不断被剪小的：首先，它属于‘西方’，非地方地区的文学统统不算；其次，就在“西方”文学的内部，能称得上“现代”的作家也越来越少。譬如小说，先是排除巴尔扎克、福楼拜、托尔斯泰和索尔仁尼琴……这些人太“现实主义”了；接着是剪掉帕斯捷尔纳克、海明威、艾特马托夫……他们太“浪漫主义”了；再后来，连哈代、纪德和麦尔维尔……也不行了，他们太缺乏‘形式’。从 1980 年代中期起，在文学杂志、讨论会和大学课堂上，“形式”这个词的涵义飞速膨胀，不但压倒了‘内容’，还大有将‘思想’、‘历史’和“哲学”等等都一起压倒的气势。“现代”似乎仅仅成了“形式”的同义词，这又反过来加剧它自身涵义的进一步缩减：在越来越多的作家、尤其是跃跃欲试的文学新人眼里，伍尔芙和福克纳就只是“意识流”，普鲁斯特就只是铺排卧室里的琐事，卡夫卡就只是把甲虫当人写，罗布·格吕叶就只是时空错位，博尔赫斯也就只是语言“迷宫”……好不容易发现了马尔科斯，却又是因为他

得了诺贝尔奖，因为他用“许多年以后……”这样反常的句式开头。“现代主义”作家对资本主义和“现代”主流文化的洞察和绝望，他们对当代生活的各不相同的兴趣、迷惘和悲观，似乎反都成了次要的、常常被忽视的东西。“现代”被归结为“形式”，“形式”又被归结为“语言”——当这样一个骨骼支离的“现代”被供上高案，成为大批作家追求的几乎惟一目标的时候，文学也就差不多完全被那席卷社会的收缩运动吸纳进去了。

但是,在整个 1980 年代后半期，作家和批评家们却并没有警觉到文学的这种被动的收缩。在某种意义上，他们也似乎有理由这样迟钝。作家是对文字特别敏感的人，他们天生就容易迷恋“语言”和“形式”。当在坚硬的物质领域里遭受挫折的时候，他们更本能地会缩回文字的世界，往那里面寻觅生存的意义。偏偏在 1980 年代后半期，借“清除精神污染”运动重新升腾起来的保守气氛盘旋不散，一度还黑云压城、越聚越浓，在刺激人向社会的更深层去发掘那“保守”的非物质根源的同时，也强化了他们退出直接的思想和政治旋涡的冲动。在我看来，主要正是这深入追究的理性和退缩自保的本能的奇特结合，造成了 1980 年代中期以后文学界对于形式意味的普遍迷恋。物质性的压迫并不重要，重要的是那些在社会深处不断滋养它的精神压迫；外在的专制也不可怕，可怕的是人自己脑子里与它呼应的那些习惯；如果能在微观的思维层面打破桎梏，那就是迈出了在宏观的社会层面争取解放的决定性一步：在 1980 年代后半期，类似这样的看法在文学界非常流行，它们共同构成了许多风行一时的议论背后的一个基本的逻辑。借助新传入的欧美理论、尤其是语言哲学、符号学和叙述学的理论，批评家们很快确定了思维层面的桎梏的基本内容，那就是人们对空间、时间和符号的确定性的迷信。于是，向这样的迷信挑战，打破“确定性”，渲染“不确定性”，就成了新锐批评家阐释作品的流行视角，也成了年轻的文学教师在讲台上慷慨激昂的流行主题。这一切又反过来影响了作家，催促他们更放肆地“颠覆”读者的阅读习惯，一面释放被成规压抑的灵感，一面也渐渐远离自己各不相同的特质。

高晓声式的“为农民叹叹苦经”也罢，张承志式的寻找“九座宫殿”也罢，更不要说白桦式的“苦恋”了，统统都被“马原式”的写作挤到了边上。马原自己呢，也不知不觉疏远了那些最初将他引向写作的特别的情感，越来越贴近那个时势造成的“马原式”的写作。时空错位、情节裂变、意旨飘忽、语言“狂欢”……小说成了创造“不确定性”的圣地，读小说也不知不觉成了艰苦的精神跋涉。太迷恋“不确定性”，自不免远离“确定”的现实，跋涉得太艰苦了，就会有许多人放弃阅读。在 1980 年代后半期，文学开始明显遭受社会的冷淡，可文学圈中愿意正视这冷淡的声音却很弱。[1] 许多作家、特别是年轻的作家依然相信读者那种艰苦阅读的社会和政治意义，许多批评家、编辑和大学教师也依然将“马原式”的写作奉为最“现代”的文学。你是不是可以理解那些偏爱“不确定性”的作家的迟钝了？一个人相信自己不但在艺术上是先锋的，是富于创造性的，而且在政治上也是前卫的，是具有尖锐的挑战意味的，他为什么还要自我怀疑？

但是，1990 年代的现实却毫不留情地将作家的这种自信打得粉碎。当文学纠缠于抽象的“确定／不确定”性的时候，现实生活却大开大阖，1980 年代后半期社会改革“收缩”的全部后果，都逐渐清晰地暴露出来。作家是多么敏感的人，立刻感觉到了现实的逼人力量。可他们转回身来面对现实的时候，却发现很难看清楚它。1980 年代后半期流行的那一套“现代化”思路：“传统／现代”、“计划经济／市场经济”、“专制／民主”、“确定性／不确定性”、“集体／个人”、“社会主义／资本主义”、“黄色文明／蓝色文明”……似乎都和纷乱的现实对不上号。倘依照这些思路，他们该欢呼才对，可凭着感觉来说，却又很难欢呼得起来。怎么办呢？有一些作家比较勤快，虽然不知道该如何理解，对现实生活的印象却很强烈，那就先写起来吧。平静、舒缓、细致，还有一丝淡淡的无奈：对于这些震慑于现实的变动，却又不知道如何判断的作家来说，这样的无奈恐怕是惟一可以确信的了。另外一些年轻的作家却颇亢奋，他们血气方刚、野心勃勃，凭着一股子青春激情，他们拉开嗓门赞美“欲望”、挖苦“精神”，他们将

① 在整个 1980 年代后半期，许多作家和批评家都不断重复一个说法：随着社会逐渐进入现代状态，各种文化消费渠道相继打开，文学的读者数量必然大幅度减少；而随着各种社会科学的充分发展，文学不再需要承担“文学”以外的其他思想和社会功能，也就势难再引起社会的“轰动”。这个说法的核心意思是努力从正面解释并接受读者的冷淡，甚至把这冷淡解释为社会进步的后果。在我看来，这个说法一方面配合了当时文学界对所谓“文学本身”（即“形式”甚至仅仅是“语言”）的热衷，同时也妨碍了文学界从“现代化”的单一视角之外去理解读者的冷淡的多重意义。

自己想象成新时代的弄潮儿，其中也真有一些扑下“海”去。不过，他们很快就明白了，这是个错觉，现实远没有这么简单。一旦钱包稍鼓、青春稍逝，种种无聊、迷惘和空虚的情绪，就迅速罩住了他们。当然，也有一些作家一开始就很在乎自己对现实的异己感。依循在 1980 年代后半期养成的“现代”文学观念，他们似乎愿意将这种感觉归类于普鲁斯特、卡夫卡、或者干脆就是加缪；可是，实际的生活经验又使他们觉得如此归类不大合适，他们就这样疑疑惑惑地关闭门窗，收回视线，专心在小说里讲述“我”的故事。这个“我”有许多不同的姓名，却都很像是作家自己：是女性，就描述孤独、发现自己的身体、与男人的战争和与女人的默契；男人呢，则虚构或回味与女人的暧昧交往、激烈的性爱和无谓的写作。细节写得非常感性，整个故事却很抽象：他们就用这样的方法，与巨变的现实保持距离，他们到底还是活在 1980 年代后半期的阴影里。[①]但是，新的现实的压力与日俱增。到 1990 年代中期，乡村的困窘愈益显露，在许多城市里，作家一推开家门，就满眼是“下岗”“待业”的凄苦景象了。于是，一些作家开始正面触碰这个现实，或者叙写乡镇上的分化、冲突、新的觥筹交错和新的走投无路，或者刻画国营工厂里的挣扎、愤懑、新的赴诉无门和新的英雄主义。但是，这些都只是“触碰”，因为它们所凭借的，只是对现实问题的感觉和义愤，而不是对这问题的深思和洞察，与现实旋涡的巨大的复杂叵测相比，这感觉和义愤的力量是太弱了，它们很快就会被转晕、打散、甚至被吸纳、利用。所谓的“现实主义冲击波”在 1990 年代晚期的迅速消退，是将文学面对社会巨变不知所措、赤手空拳、几乎一无所凭的被动局面，暴露得再清楚也没有了。[②]

人类迄今为止的文学的历史，一再向我们证实了，文学对于人的生活是作出了多么重大的承担。最近三百年来，世界各地无数伟大和优秀的作家，更以各不相同的创作，持续地挑战愚昧和黑暗。中国现代文学也不例外，即如鲁迅那一代作家开创的“新文学”传统，就直接组成了现代中国人追求自由和解放的艰苦斗争的一个非常重要的部分。即使到了今天，一切似乎都面

①在像中国这样拥有庞大的文学人口的国家里，少数开风气的作家和大批尾随其后的作家之间，总是会有相当明显的差别。因此，一种文学潮流的形成和消散，都不会很迅速，而是要经历一段时间。当 1990 年代初，那些最敏感的作家纷纷放弃“马原式”的写作的时候，仍然有大量作家、尤其是新作家继续沿着 1980 年代后半期的流行方向往前走。这种情况一直要到 1990 年代中期才比较明显地改变。

②必须要说明的是：以上这一段有关 1990 年代的文学（主要是小说）状况的论述，只是就一些最明显的、带有普遍性的现象来说的，在这一时期，还有少数比较优秀的作家，例如莫言、李锐、张承志、史铁生、张炜、韩少功、阎连科等，依然表现出各不相同的创作风貌。在这些作家的笔下，你能够强烈地感觉到对于社会巨变的现实的尖锐的体会和艰苦的思考。但是，除个别情况外，这些作家的创作对整个文学风气的影响都比较弱。

目全非了，我仍旧相信，文学的这个精魂依然活着，依然有力地跳动在许多作家的写作当中。事实上，进入 1990 年代以后，一面手足无措、东倒西歪，一面却也屡错屡试、竭力调整，文学始终在本能地挣扎，要回应现实生活的巨大变动。尤其是 1990 年代中期以来，重返当代中国人的生活的现实，重建对最近二十年社会巨变的深入理解，更越来越触目地凸现为文学河流中的两道互相引发的激流。当然，这“生活的现实”绝不仅仅是指一些具体的社会“问题”，而更是指我们的整个生存状态；“二十年社会”的“巨变”，也不仅仅是指发生在这二十年里的事情，而还包括这巨变背后的历史和国际因缘。因此，“重返”和“重建”就不是简单地去记录日常生活、揭发社会弊病、暴露现实“问题”，而是要通过对生活的重新想象和刻画，打开不止一道能由此洞察当代中国人基本生存状况的审美门户，开辟不止一条能据此深思我们的现在、将来和过去的精神思路。由于大陆中国各个地区之间、甚至同一个地区之内，各种差异都已经非常巨大，各地的作家对现实生活和社会变化的感受和想象，就自然很不相同。但是，以我个人的阅读来看，到 1990 年代晚期，那主要是在大批新作家的写作中洇染开来的、刻意营造“不确定性”的“先锋”写作的风气，已经基本消退，一种从与世隔绝的“个人”和迷宫般的“语言”、“形式”那里退出身来，转向更宽阔、也更实在的生活经验和文学想象的强大冲动，正在越来越多的写作当中显露出来。不用说，这样的写作势必会中止从 1980 年代后半期延续而来的那种不断收缩、越来越狭隘的文学理解，以多样的方式重新定义“生活”、“现实”、“政治”和“社会”，也重新定义“语言”、“形式”、“孤独”和“个人”……

但是，这一切都会非常困难。我们的身外和身内，有太多的障碍横在那里。在今天，文学写作远远不是自由的，种种旧式的限制之外，又添了许多新的限制。看起来是信息爆炸，可实际上信息的来源却愈益单一，这情形极大地助长了王安忆所说的“强势文化”的传播和膨胀，倘若一个作家有意去质疑它，他到哪里去获取真正多样的信息呢？社会生活的分隔已经发展到如此精

细的地步，足以使事实上息息相关的人民，在知觉上彼此隔膜。即如我所居住的城市，不同收入的阶层，在衣、食、住、行，几乎所有的方面，都愈益互相远离，就是同一路公共汽车的乘客，也会因分登不同型号、自然也不同票价的汽车而互相分隔：在这种情况下，一个习惯于面对书桌的作家，又如何了解和想象其他阶层的生活？今天的生活越来越复杂，政治、经济、文化之间，甚至物质和精神之间，界限都日益模糊，中国的事情也早以不仅仅是中国本身的事情，如果你的兴趣向来比较单一，只是喜欢文学和艺术，甚至只是喜欢读卡夫卡或博尔赫斯一类的作品，那又如何能透视这复杂的人生、感悟多样的心灵？至于那为历史和现实境遇所合力造成的相当普遍的人文意识的淡薄、心灵视野的狭窄和知识结构的老旧，那被"市场经济""大潮"所激发的牟利欲望的膨胀和随之而来的艺术激情的枯竭，就更是人所共知，无需多说了。

正是在这样的社会、精神和文学的背景下，王安忆的转变显出了格外重要的意义。她一直都是一个对人生怀着善意的作家，我从未见过她在文学作品中出言激烈、咬牙切齿，好像连紧缩眉头的表情都很少有。但是，就是这样一个温情的作家，现在却相当明确地形成了一种对于当代生活的深具批判意味的理解，一种由此而来的对于文学写作的新的使命的领悟。她不但公开宣布自己的这个理解和领悟，而且在创作中全力去实践它。她的笔触依然舒缓，表情也依然温和，但你从这舒缓和温和的后面，却能感觉到一种过去没有过的紧张，我甚至想说，一种过去没有过的激烈。她的创作的这种新的面貌，犹如荒凉土地上的一簇醒目的新绿，使人不由得要欣然认定，在今日的中国，不是没有这样的作家，能突破"现代化"和新意识形态的重重障碍和诱惑，创造出真正多样的情感体验和艺术境界；也不是没有这样的作家，能逾越狭隘的意识形态政治，使写作焕发出广泛的社会政治意义，在更深刻的层面上挑战愚昧和黑暗。王安忆当然不是惟一这样的作家，也不是第一个这样的作家，但是，她写出了《富萍》，紧接着又写出了《上种红菱下种藕》，却会使人——至

少是我这样的读者——对当代文学能否洞见社会生活的巨变，能否深入地回应这巨变，增加一分不小的信心吧。

那么，王安忆这创作的转变当中，是否也含有某种潜在的危险呢？我觉得是有的。从《长恨歌》到《上种红菱下种藕》，很清楚地呈现出一条轨迹：作家一步一步地竭力远离那新意识形态的老上海故事。在作家与那个老上海故事之间，明显有一种对峙，一种精神的紧张，越是感觉到对立物的强大，[①]就越不自觉地往相反的方向倾斜：正是这样的情形，一面不断激发新的艺术灵感，一面也会悄悄地删削这灵感，倘若作家过分关注自己和对立物的对峙，一意要与它拉开距离，就很容易对自己的新姿态丧失反省，减弱文学写作本来有可能孕育的精神的更大的丰富性。说到究竟，文学所以有可能抵抗意识形态，就因为它拥有对方不可能拥有的丰富和多样；意识形态的可怕也就在于，它常常能将抵抗者拽下居高望远的位置，不知不觉就将它变成仅仅是自己的对手，一个虽然对立，却同样缺乏丰富的事实上的同类。在《富萍》对梅家桥生活的热烈的赞叹当中，在《上种红菱下种藕》的一些过于琐碎的叙述当中，你是否正能看出一丝这样的丧失丰富性的迹象呢？在今天的中国，要成为一个真正的大作家，真是非常不容易的，这其中的一个重要的原因，就在于他不但要穿透各种浮面的繁复，洞察那背后的狭隘和专断，还要能在与狭隘和专断的长期的苦斗当中，始终保持自己的敏感、从容和丰富。看看最近十年的文学和思想界吧，那在抵抗中不知不觉就移向极端、减弱了艺术想象和思想的丰富和从容的例子，实在是很不少。挡在王安忆面前的这个潜在的危险，其实也正挡在所有优秀的作家、艺术家和思想家的面前。

①作为这强大的一个例子，1990 年代的上海的“怀旧热”，通过对张爱玲的文学作品的重新解释和包装，相当迅速地“消化”掉了这位作家，将她变成了“新意识形态”的老上海故事的一部分。

无论是对王安忆个人的创作，还是对整个当代文学，“梅家桥”都堪称是一个重要的象征。它所显示的“浪漫主义”的想象、批判和创造力量，包括它所暗含的潜在的创作障碍，都明显拓宽了人们对于当代文学、社会和精神生活的感受。这就是文学的力量了。我更愿意断定，从王安忆的一些优秀的同行笔下，正有一些与“梅家桥”不同、但同样能打动人心、引人深思的人

物、故事和场景，已经——和将要——诞生。这些年来，每当与友朋谈到那些当代生活的主宰势力，听人列举它们的无边法力、断言“你不可能挡得住”的时候，我心中总会冒出一个自己有时也觉得缺乏根据的声音：不见得吧！这个声音非常顽固。而我觉得，它现在是更固执了，因为从王安忆笔下的“梅家桥”，它又一次看到了自己的根据。

2002 年 2 月上海

（原载《文学评论》，2002 年 3 期）

附录一：

二十世纪中国文学系年

1897 年 11 月　严复、夏曾佑《本馆附印说部缘起》发表于天津《国闻报》11 月 10 日至 12 月 11 日。

1899 年 2 月　林纾、王寿昌译《巴黎茶花女遗事》（小仲马著）由素隐书屋出版。

1902 年 11 月　梁启超《论小说与群治之关系》发表于《新小说》1 卷 1 期。

1904 年 6 月　王国维《红楼梦评论》发表于《教育世界》76 号至 78 号，80 至 81 号。

1905 年　曾朴《孽海花》（1～20 回）由小说林社出版。

1912 年　徐枕亚《玉梨魂》发表于《民权报》。

1917 年 1 月　胡适《文学改良刍议》发表于《新青年》2 卷 5 号。

2 月　陈独秀《文学革命论》发表于《新青年》2 卷 6 号。

1918 年 5 月　鲁迅《狂人日记》发表于《新青年》4 卷 5 号。

12 月　周作人《人的文学》发表于《新青年》5 卷 6 号。

1921 年 1 月　改版后的《小说月报》12 卷第 1 号出版，本期起由沈雁冰主编。

8 月　郭沫若《女神》（诗集）由泰东书局出版。

10 月　郁达夫《沉沦》（小说集）由泰东书局出版。

1923 年 1 月　冰心《繁星》（诗集）由商务印书馆出版。

8 月　鲁迅《呐喊》（小说集）由北京新潮社出版。

1925 年 5 月　丁西林《一只马蜂及其他独幕剧》（戏剧集）由北京大学现代评论社出版。

约 9 月　徐志摩《志摩的诗》（诗集）由中华书局代印，北新书局发行。

1926 年 8 月　鲁迅《彷徨》（小说集）由北新书局出版。

1927 年 7 月　鲁迅《野草》（散文集）由北新书局出版。

1928 年 1 月　闻一多《死水》（诗集）由新月书店出版。

同月　丁玲《莎菲女士的日记》发表于《小说月报》19 卷 2 号。

9 月　鲁迅《朝花夕拾》（散文集）由未名社出版。

1930 年 3 月　梁遇春《春醪集》（散文集）由北新书局出版。

同月　张恨水《啼笑因缘》发表于上海《新闻报》3 月 17 日至 11 月 30 日。

1932 年 1 月　施蛰存《将军的头》（小说集）由新中国书店出版。

6 月　废名《桥》由开明书店出版。

1933 年 1 月　茅盾《子夜》由开明书店出版。

2 月　周作人《知堂文集》（散文集）由上海天马书店出版。

5 月　瞿秋白编选的《鲁迅杂感选集》由青光书局出版。

8 月　戴望舒《望舒草》（诗集）由上海现代书局出版。夏衍根据茅盾小说《春蚕》改编的同名影片由程步高导演搬上银幕。

1934 年 7 月　吴组缃《西柳集》（小说集）由生活书店出版。

同月　曹禺《雷雨》(四幕话剧)发表于《文学季刊》1 卷 2 期 。

10 月　沈从文《边城》由生活书店出版。

1935 年 5 月　《中国新文学文系（1917 ~ 1927）》由上海良友图书公司出版，至 1936 年 2 月出齐。全套 10 卷。

7 月　李劼人《死水微澜》由上海中华书局出版。

12 月　艾芜《南行记》（小说集）由文化生活出版社出版。

1936 年 1 月　鲁迅《故事新编》（小说集）由文化生活出版社出版。

3 月　沈从文《湘行散记》（散文集）由商务印书馆出版。

同月　卞之琳、何其芳、李广田合集《汉园集》（诗集）由商务印书馆出版。

7 月　何其芳《画梦录》（散文集）由文化生活出版社出版。

9 月　老舍《骆驼祥子》发表于《宇宙风》25～48 期。

11 月　曹禺《日出》（四幕话剧）由文化生活出版社出版。

12 月　李健吾《咀华集》（评论集）由文化生活出版社出版。

1937 年 1 月　芦焚《里门拾记》（小说集）由文化生活出版社出版。

1939 年上半年　艾青《北方》（诗集）自费出版；后由文化生活出版社于 1942 年 1 月再版。

1941 年 5 月　萧红《呼兰河传》由上海杂志公司出版。

1942 年 5 月　毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表。

同月　冯至《十四行集》（诗集）由桂林明日社出版。

1943 年 1 月　张天翼《速写三篇》（小说集）由重庆文化生活出版社出版。

3 月　沙汀《淘金记》由文化生活出版社出版。

9 月　赵树理《小二黑结婚》（小说集）由华北新华书店出版。

1944 年 8 月　张爱玲《传奇》（小说集）由上海杂志社出版。

12 月　张爱玲《流言》（散文集）由上海五洲书报社出版。

1945 年 11 月　路翎《财主底儿女们》上册由重庆希望社出版，下册于 1948 年 2 月由上海希望社出版。

1946 年 8 月　巴金《寒夜》发表于《文艺复兴》2 卷 1 至 6 期。

9 月　冯至《伍子胥》由文化生活出版社出版。

1948 年 2 月　穆旦《旗》(诗集)由文化生活出版社出版。

1954 年 3 月至 7 月　胡风撰成《关于解放以来的文艺实践情况的报告》(即‘三十万言书’)同年 7 月 22 日，胡风面交时任国务院文教委员会主任的习仲勋，由其转呈中共中央。

1956 年 9 月　王蒙《组织部新来的青年人》发表于《人民文学》第 9 期。

同月　《文学杂志》(1956～1960)在台湾创刊。

1957 年 7 月　老舍《茶馆》发表于《收获》创刊号后于 1958 年 4 月由北京人民艺术剧院首演。

1960 年 5 月　柳青《创业史》第一部由中国青年出版社出版。

1963 年 9 月　金庸《天龙八部》开始在《明报》连载。

1964 年 1 月　陈映真的小说《将军族》发表于台湾《现代文学》第 19 期。

1965 年 6 月　白先勇《谪仙记》发表于台湾《现代文学》第 24 期。

1968 年　食指的《这是四点零八分的北京》等诗作问世，在知识青年之间广为流传。《食指的诗》后于 2000 年由人民文学出版社出版。

1972 年 9 月　王文兴《家变》开始在台湾《中外文学》上连载，次年 4 月全书由怀宇出版社出版。

1978 年 10 月　11 日黄翔在北京街头贴出他的组诗《火神交响诗》。诗集《黄翔——狂饮不醉的兽形》后于 1999 年在纽约出版。

年底　《今天》文学杂志(1978～1981)创刊。

1980 年 6 月　高晓声《79 小说集》由江苏人民出版社出版。

10 月　汪曾祺《受戒》发表于《北京文学》第 10 期。

1981 年 5 月　王蒙《杂色》发表于《收获》第 3 期。

1981 年 7 月　辛笛《九叶集——四十年代九人诗选》由江苏人民出版社出版。

1982 年 2 月　西西《像我这样女子》发表于香港《素叶文学》第 6 期。

8 月　聂绀弩《散宜生诗》（旧体诗集）由人民文学出版社出版。

11 月　张承志《黑骏马》发表于《十月》第 6 期。

1983 年 9 月　贾平凹《商州初录》发表于《钟山》第 5 期。

1984 年 7 月　阿城《棋王》发表于《上海文学》第 7 期。

1985 年 2 月　马原《冈底斯的诱惑》发表于《上海文学》第 2 期。

4 月　莫言《透明的红萝卜》发表于《中国作家》第 2 期。

6 月　韩少功《归去来》发表于《上海文学》第 6 期。

1986 年 5 月　北岛《北岛诗选》由新世纪出版社出版。

10 月　张炜《古船》发表于《当代》第 5 期。

同月　张大春《将军碑》发表于台湾《中国时报人间副刊》该月 3、4 日。

12 月　北岛、舒婷、顾城、江河、杨炼《五人诗选》由作家出版社出版。

1987 年　张艺谋导演将莫言的《红高粱》拍摄成同名影片。

1988 年 2 月　林斤澜系列小说“十年十癔”之一《白儿》发表于《人民文学》第 2 期。

1989 年 7 月　李锐《厚土：吕梁山印象》由浙江文艺出版社出版。

1990 年 11 月　王安忆《叔叔的故事》发表于《收获》第 6期。

1991 年 1 月　史铁生《我与地坛》发表于《上海文学》第 1 期。

7 月　张承志的《心灵史》由花城出版社出版。

11 月　王朔《动物凶猛》发表于《收获》第 6 期。

1994 年 3 月　黄碧云《温柔与暴烈》发表于香港《明报周刊》1324～1329 期。
1995 年 3 月　王安忆《长恨歌》连载于《钟山》第 2、3、4 期。
4 月　海子《海子的诗》由人民文学出版社出版。
11 月　余华《许三观卖血记》发表于《收获》第 6 期。
1997 年 4 月　朱天心《古都》发表于台湾《联合文学》4 月号。
1998 年　莫言的《牛》发表于《东海》第 6 期。
2000 年 1 月　孟京辉编《先锋戏剧档案》由作家出版社出版。

附录二：

作 者 简 介

黄子平　男，1949 年 11 月生，执教于香港浸会大学中文系，著有《沉思的老树的精灵》、《幸存者的文学》、《革命·历史·小说》、《"灰阑"中的叙述》等。

陈平原　男，1954 年 1 月生，执教于北京大学中文系，著有《中国小说叙事模式的转变》、《小说史：理论与实践》、《中国现代学术之建立》等。

钱理群　男，1939 年 3 月生，执教于北京大学中文系，著有《心灵的探寻》、《周作人传》、《丰富的痛苦——堂吉诃德和哈姆雷特的东移》、《大小舞台之间》等。

林基成　男，现居美国。

王德威　男，1954 年 11 月生，执教于美国哥伦比亚大学东亚系，著有 Fictional Realism in 20th century China, Repressed modernities of Late Qing Fiction，《小说中国》、《想象中国的方法》等。

王宏志　男，1956 年 5 月生，执教于香港中文大学翻译系，著有 Politics and literature in shanghai : The Chinese league of left – wing Writers，《思想激流下的中国命运——鲁迅与左联》、《文学与政治之间——鲁迅·新月·文学史》、《历史的偶然》、《历史的沉重》等。

袁　进　男，1951 年 7 月生，执教于上海大学中文系，著有《中国小说的近代变革》、《中国文学观念的近代变革》、《张恨水评传》、《近代文学的突围》等。

唐小兵　男，1964 年 6 月生，执教于美国芝加哥大学东亚系，著有 Global Space and the Nationalist Discourse of

《英雄与凡人的时代：解读二十世纪》，编著有《再解读——大众文艺与意识形态》，翻译有《后现代主义与文化理论》等。

刘 纳　女，1944年生，执教于吉林大学中文系，著有《嬗变——辛亥革命时期至五四时期的中国文学》、《诗 激情与策略》等。

汪 晖　男，1959年10月生，任职于中国社会科学院文学所，著有《反抗绝望——鲁迅的精神结构与〈呐喊〉〈彷徨〉研究》、《无地彷徨》、《死火重温》等。

王晓明　男，1955年生，现执教于上海大学文学院，著有《潜流与漩涡》、《无法直面的人生——鲁迅传》和《半张脸的神话》等。

王得后　男，1934年生，任职于鲁迅博物馆，著有《〈两地书〉研究》、《鲁迅与中国文化精神》、《鲁迅心解》等。

薛 毅　男，1965年11月生，执教于上海师范大学中文系，著有《无词的言语》等。

邹 羽　男，美国加州大学柏克莱分校比较文学系博士候选人，著有《社会与文化：哈贝马斯的现代性理论》等论文。

王富仁　男，1941年7月生，执教于北京师范大学中文系，著有《鲁迅前期小说与俄罗斯文学》、《中国反封建思想革命的一面镜子》、《中国文化的守夜人——鲁迅》等。

李欧梵　男，1939年4月生，执教于美国哈佛大学东亚系，著有《铁屋中的呐喊》、《中西文学的回想》、《狐狸洞话语》、《上海摩登》等。

陈建华　男，1947年7月生，执教于香港科技大学人文学部，著有《'革命'的现代性——中国革命话语考论》、《十四至十七世纪中国江浙地区社会意识与文学》、《去年夏天在纽约》等。

刘　禾　　女，执教于密执根大学比较文学系和亚洲文化语言系，著有 Translingual Practice, Semiotics of Empire,《语际书写》、《跨语际实践——文学，民族文化与被译介的现代性（中国，1900～1937）》等。

李　今　　女，1956 年生，现任职于中国现代文学馆，著有《个人主义与五四新文学》、《海派小说与现代都市文化》等。

吴福辉　　男，1939 年 12月，任职于中国现代文学馆，著有《带着枷锁的笑》、《沙汀传》、《都市漩流中的海派小说》、《深化中的变异》等。

赵　园　　女，1945 年 2 月生，任职于中国社会科学院文学所，著有《艰难的选择》、《北京 城与人》、《明清之际士大夫研究》等。

孟　悦　　女，执教于美国加州大学厄湾分校东亚系，著有《历史与叙述》、《浮出历史地表》（合作）、《本文的策略》（合作）等。

梁秉钧　　男，1948 年生，执教于香港岭南大学中文系，著有《城市笔记》、《书与城市》、《养龙人师门》等。

洪子诚　　男，1939 年生，现执教于北京大学中文系，著有《1956 百花时代》、《中国当代文学史》、《问题与方法》等。

陈思和　　男，1954年 1 月生，执教于复旦大学中文系，著有《中国新文学整体观》、《笔走龙蛇》、《犬耕集》、《新文学传统与当代立场》等。

陈徒手　　男，1961 年生，任职于北京青年报副刊部，著有《人有病　天知否》等。

欧阳子　　女，1939 年 4 月生，现定居美国德克萨斯州奥斯汀，著有《秋叶》、《生命的轨迹》、《王谢堂前的燕子》等。

夏中义　　男，1949 年 1 月生，执教于华东师范大学中文系，著有《艺术链》、《世纪初的苦魂》、《思想实验》、《九谒先贤书》等。

刘志荣　　男,1973 年 5 月生,执教于复旦大学中文系,著有《地火在运行——张中晓与〈无梦楼随笔〉》、《50 至 70 年代“胡风集团”作家的潜在写作》等。

崔卫平　　女,1956 年生，执教于北京电影学院，著有《看不见的声音》、《带伤的黎明》等。

郑　先　　男,1950 年生，在某报社工作，现居北京。

李　陀　　男，作家，批评家。短篇小说有《七奶奶》、《自由落体》等，其中《愿你听到这支歌》获 1978 年全国第一届优秀短篇小说奖。后来主要从事文学批评和电影评论。80 年代末编辑《中国实验小说选》、《中国寻根小说选》及《中国新写实小说选》（香港）。近年关切文化研究，编辑《当代大众文化批评丛书》。现任理论刊物《视界》主编。

张旭东　　男,1965 年 1 月生，执教于美国纽约大学东亚系，著有《改革时代的中国现代主义》、《幻想的秩序：批评理论与当代中国文学话语》，译有《发达资本主义时代的抒情诗人》等。

朱　伟　　男,1952 年 10 月生，任职于三联书店《生活周刊》杂志社,著有《中国先锋小说》等。

蔡　翔　　男,1953 年 12 月生，执教于上海大学中文系，著有《一个理想主义者的精神漫游》、《此情谁诉——中国知识分子的历史情怀》、《日常生活的诗情消解》、《神圣回忆》等。

欧阳江河　男,1956 年生，现居北京，著有《透过语词的玻璃》、《谁去谁留》、《站在虚构这边》等。

南　帆　　男,1957 年 8 月生，任职于福建社会科学院文学所，著有《理解与感悟》、《阐释的空间》、《冲突的文学》、《双重视域——当代电子文化分析》等。

乐　钢　　男,1955 年生，执教于美国北卡罗莱那大学亚洲研究系，著有 *The Mouth That Begs: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China* (Duke University Press, 1999）及中英文论文多篇。

编 后 说 明

《二十世纪中国文学史论》的修订工作总算是做完了。有关这套书以及这次修订的一些重要的话，主编在“序”里面其实也已经讲得差不多了。

这套书力图汇集 1980 年代以来“二十世纪中国文学”研究成果的精华，供专业研究者和大学文学系的师生们作参考之用，这样的初衷依然没有改变。编选者阅读大量的材料，作多次的讨论研究，并尽量征求海内外专家学者的意见，这样的工作程序也依然保留了下来，甚至包括在个别时候，对于一些选文，依然采用投票表决的办法来解决编选者内部的分歧。

本书基本上依照所论述对象的时间次序来编排论文，这既是文学史的时间先后使然，同时也可以方便读者查阅，而取舍论文的标准，首先是看论文本身所达到的学术水平，并力求考虑到所论述对象的重要程度；但还有一些重要的文学现象和作家作品研究，未能找到合适的论文。为弥补这一缺陷，也为了呈示我们对二十世纪中国文学的总的、基本的看法，我们特地编了“二十世纪中国文学系年”，作为附录之一以资补充。另外，我们所选各篇论文既是本书的一个组成部分，更是作者本人学术思想的一个部分，因此，我们除了注明各论文的出处外，还依据文章顺序将作者的简介作为附录之二置于书后，以供读者进一步查阅。

本书在编选、修订过程中得到了各位新老作者的大力支持和配合，并得到了他们授权同意；原书责任编辑雷启立先生、修订版责任编辑张民权先生都为本书付出了辛勤的劳动。在此，一并表示感谢。

也许同这次修订不再像当年编选时那样兴奋而持重了许多

有关吧，本书从年初动议修订，到年底才告完工。即便如此，我们修订工作的不足及偏颇仍然可能相当触目，所以，我们欢迎来自于读者的批评。

编者

2002 年 12 月 12 日